Pani Anieli Starzewskiej
z najlepszemi wyrazami
26.II.1936 Kazimierz Czachowski

OBRAZ
WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ

TOM TRZECI

TEGOŻ AUTORA:

OBRAZ WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ 1884—1933. Tom I Naturalizm i Neoromantyzm. Lwów 1934, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych. Str. 355.

— Tom II. Neoromantyzm i Psychologizm. Lwów 1934 tamże. Str. 442.

WSPÓŁCZESNA LITERATURA POLSKA (1863—1930). Zarys encyklopedyczny — w XIII tomie Encyklopedji Powszechne Wyd. Gutenberga, Kraków 1931. Str. 227—256.

HENRYK SIENKIEWICZ. Obraz twórczości. Warszawa 1931 Gebethner i Wolff. Str. 343.

JAN KASPROWICZ. Próba bibljografji. Kraków 1929, Towarzystwo Miłośników Książki. Str. 63.

MARJA RODZIEWICZÓWNA na tle swoich powieści. Poznań 1935 Wydawnictwo Polskie (R. Wegner). Str. 208.

O HENRYKU SIENKIEWICZU (dla młodzieży). Lwów 1933. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych. Str. 31.

WACŁAW SIEROSZEWSKI, człowiek i patrjota. Lwów 1933, tamże Str. 31.

STUDJA I ARTYKUŁY KRYTYCZNE w różnych czasopismach i wydawnictwach zbiorowych.

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

OBRAZ WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ 1884—1934

TOM TRZECI
EKSPRESJONIZM I NEOREALIZM

WARSZAWA—LWÓW — 1936
NAKŁADEM PAŃSTWOWEGO WYDAWNICTWA KSIĄŻEK SZKOLNYCH

PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO KSIĄŻEK SZKOLNYCH
WARSZAWA, UL. CHOCIMSKA L. 4. — LWÓW, UL. KURKOWA L. 21
P. K. O. 141.751 TEL. 9-62-11 — P. K. O. 505-425 TEL. 228-47

DRUK. J. ŻYDACZEWSKIEGO, LWÓW, UL. LEONA SAPIEHY L. 77 — TELEFON 204-96

Treść tomu trzeciego.

W dziejach polskiej literatury współczesnej punktem zwrotnym dla panujących w niej prądów ideowych i artystycznych był rok 1905. Tą datą historycznego wstrząsu rewolucyjnego słusznie zamknął Bronisław Chlebowski swój zarys *Literatury polskiej porozbiorowej*, rozpatrywanej w szerokiem ujęciu syntetycznem, „jako główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości“. Dzieło to, mające dziś wagę i znaczenie dokumentu historyczno-kulturalnego, krytyk pokolenia pozytywistyczno-realistycznego zakończył uwagą, iż „wraz ze stopniowem ustalaniem się normalniejszych warunków życia polskiego, literatura, zajmująca od r. 1831 kierownicze, zwierzchnicze stanowisko w tem życiu, utracić musi znaczenie najważniejszego, jedynego niemal jego wyrazu, a stanie się, zgodnie ze swą siedmiowiekową tradycją, jednym z równorzędnych, poważnych pojawów i czynników coraz pełniej rozwijającego się ducha polskiego“.

Przewidywania Chlebowskiego były jeszcze o chwilę przedwczesne, ale samo postawienie nowego poglądu na zadania literatury, która istotnie miała niebawem być zwolniona z narzuconego jej warunkami dziejowemi obowiązku służby narodowej, było trafne i przychodziło w porę. W polskiej twórczości literackiej po roku 1905, od bliskiej śmierci Wyspiańskiego poczynają się nowe dążenia. *Legenda Młodej Polski* Brzozowskiego była już pożegnaniem mijającej doby neoromantyzmu, generalnym obrachunkiem z zamykającą się kartą literatury. Wkrótce i Żeromski, po zgonie Wyspiańskiego ostatni duchowy wódz pokolenia, przejdzie w swej twórczości do nowej fazy, co pięknie nazwał Adamczewski ujarzmianiem ży-

wiotu. I Kasprowicz zaniecha swych romantycznych buntów, aby rozprawiwszy się z własnem sumieniem i ze światem, stać się piewcą *Księgi ubogich*. W poezji Staffa przesila się symbolizm, dojrzewa nowy klasycyzm, wzbiera nurt realistycznego tworzywa. Te przemiany indywidualności twórczych wynikały nietylko z ich osobowej ewolucji rozwojowej, lecz i pod wpływem przeobrażeń ogólnej atmosfery społeczno-kulturalnej. Że zaś wypadki roku 1905 i wywołane niemi przegrupowanie sił narodowych oddziałały wydatnie na twórczość literacką, mamy tego bezpośrednie dowody w utworach osnutych na tle rewolucji. Jako przeciwnicy nowego ruchu społecznego wystąpili w swych powieściach Sienkiewicz i Weyssenhoff; nie umiał go ogarnąć swem sercem rozumnie współczującem Prus; ale wraz ze Strugiem, który podejmował zrazu wyłącznie sprawy *Ludzi podziemnych*, liczniejszy zastęp młodych pisarzy, do nich ze starszego pokolenia przyłącza się i Niemojewski, tworzy nową legendę stającej do boju Polski ludowej. I znowu Żeromski w *Róży* da tej legendy najgłębszą syntezę. Twórczością literacką nadal więc nurtował i nurtować musiał silnie wezbrany prąd romantycznej tęsknoty, poczynającej już jednak zmierzać do realizacji w czynie.

W takiej atmosferze społeczno-narodowej, przenikniętej wzmożonem poczuciem rzeczywistości, zarówno w oficjalnych kołach politycznych, opierających swe rachuby na ugodzie z liberalniejszymi przedstawicielami rządów zaborczych, jakoteż w przeciwstawiającej się tym rachubom, a liczącej się z koniecznością zbrojnej walki o wolność, działalności Józefa Piłsudskiego, czyli w atmosferze o biegunowych różnicach, jednak naładowanej wolą pozytywnego czynu, kształtują się też nowe drogi twórczości literackiej. Patronuje im nadal Żeromski, z którego szkoły wychodzą debiutujący swemi dziełami w dobie porewolucyjnej i Strug, i Kaden-Bandrowski, i Nałkowska. W tymże czasie występujący Choynowski wyróżnia się objektywnym spokojem świeżego realizmu. Z wymienionych poprzednio: Strug, pogrążony w zasobie wspomnień i osobiście najsilniej związany z przegraną rewolucją, tkwi najdłużej przy prądzie romantycz-

nym, aczkolwiek przedstawiane w swych utworach dzieje bohaterskie ostro prześwietla analizą psychologiczną; natomiast dwoje pozostałych, których talenty w pełni dojrzeją w dobie powojennej i będą wtedy wywierały wydatny wpływ na nowe pokolenie literackie, odrazu podejmuje swieże wątki i metody. Kaden-Bandrowski, inicjując *Zawodami* zwrot do zainteresowania prostym człowiekiem i pracą fizyczną, już w swych pierwszych utworach poszukuje własnego stylu, w którym zespalać się będą realizm naturalistyczny z dynamicznym ekspresjonizmem i z opartym na wzorach muzycznych konstruktywizmem. Nałkowska, zgłębiając tajniki duszy kobiecej, sięga do brzeżnych stanów świadomości, wyostrza analityzm psychologiczny i wzmacnia krytycyzm intelektualistyczny. Świadomie kształcąc swój artyzm, pisarze ci okazują zawsze, choćby ubocznie, dogłębną troskę o człowieka i sprawę społeczną. Wydany w roku przedwojennym *Proch* Kadena-Bandrowskiego, powieść z życia Polonji belgijskiej, kończy się obrazem ćwiczeń strzeleckich.

Najistotniejsza tęsknota romantyzmu polskiego, będąca głównym motorem polskiej twórczości literackiej w dobie niewoli politycznej, doczekała się wreszcie realizacji w wojnie ludów, czyli w czynie zbrojnym Legjonów Piłsudskiego. Istotnem dopełnieniem tego czynu stało się zwycięstwo nad Wisłą w roku 1920. I to jest data właściwa, od której ustalają się normalne warunki bytu narodowego, zatem data, odkąd i twórczość literacka w Polsce wchodzi w prawidłowe łożysko. Momentu tego nie należy wszakże uważać za faktycznie rozstrzygający o dalszych losach rozwoju literatury polskiej, skoro w czasach dawnej Rzeczypospolitej miała ona charakter wybitnie polityczny, co zdaje się wskazywać na głębiej sięgające właściwości ducha narodowego. Tylko naczelna sprawa narodowa przestała już być troską Polaka, a więc i pisarza polskiego. Na jej miejsce wystąpił cały splot zagadnień społecznych, pogłębionych nadto przez gwałtowne przemiany w ustrojach państw ościennych, przez zasadnicze przeobrażenia w poglądach na prawa człowieka, przez gruntowne przetasowanie tradycyjnej hierarchji stanowej, wreszcie i przez dokonane czasu wojny

i po wojnie przekształcenia obyczajowe. Zróżnicowanie przekonań polityczno-społecznych, jakie zaznaczyło się już w literaturze polskiej po roku 1905, czego jaskrawym przykładem były wspomniane poprzednio utwory na temat rewolucji, w Polsce odrodzonej przechodzi na inne płaszczyzny, tem już wszakże wydatniej może występować, iż przestała obowiązywać spójnia ideowa, jaką w dobie niewoli była sprawa narodowego wyzwolenia. Przyszła teraz pora na myśl o innych wyzwoleniach, jaką różni w rozmaity sposób pojmują. Nastał czas, gdy zwłaszcza sprawa człowieka nabrała szczególnie wyrazistego charakteru w wirze rozlicznych sprzeczności i pogmatwań. Skądinąd zaś zwrot do materjalistycznego poglądu na świat przesuwa punkt ciężkości od człowieka na środowisko i od narodu na klasy społeczne. Atoli i szersza myśl polityczna nie przestała być przedmiotem zainteresowania pisarzy polskich. Potwierdzeniem tej niejako przyrodzonej polskiej skłonności w literaturze współczesnej jest przedewszystkiem twórczość Kadena-Bandrowskiego, najwpływowszego i najreprezentatywniejszego pisarza naszej epoki. O tejże skłonności, mimo występujący tu ubocznie wpływ literatury sowieckiej, najpilniej u nas czytanej bo gorliwie tłumaczonej, świadczy także powszechny zwrot w młodszem pokoleniu literackiem do zagadnień społecznych. Zwrot ten, oczywiście, niema już nic wspólnego z bogoojczyźnianemi nastrojami literatury z doby niewoli, łatwiejby przyszło wskazać pewne powinowactwa ideowe z literaturą dawnej Rzeczypospolitej, zwłaszcza z niektórymi pisarzami z czasów reformacji. Jak znaczna zaś jest rozpiętość skali społeczno-ideowej w twórczości najmłodszych pisarzy, przykładem powieści Rusinka, Wohnouta, Kurka, Kruczkowskiego...

Pod pierwszym podmuchem wyzwolonej Rzeczypospolitej nowe życie literatury polskiej zaznaczyło się nagłym i bujnym rozkwitem poezji. Grono młodych poetów, zgrupowanych pierwotnie przy wydawanem od roku 1916 warszawskiem czasopiśmie młodzieży uniwersyteckiej p. t. *Pro Arte et Studio*, następnie od roku 1920 przy miesięczniku poetyckim *Skamander*, skąd ustaliła się nazwa,

zdobyło rozgłos niemal od pierwszych wystąpień, utrwaliło swe znaczenie i wpływy świeżością i różnorodnem bogactwem talentów, zdobyło szerszą popularność żywem poczuciem aktualności i działalnością satyryczną. W *Skamandrze* poeci ci program swój ujęli w prostych słowach: „Chcemy być poetami dnia dzisiejszego i w tem nasza wiara i cały nasz program. Nie chcemy wielkich słów; chcemy wielkiej poezji: wówczas każde słowo stanie się wielkie“. W takich ramach było miejsce na indywidualności nader rozmaite. Obok żywiołowego, w swej namiętnej pasji słowa, Tuwima, z wyczuloną wrażliwością zmysłowca podatnego zmiennym objawom życia, od najsubtelniejszych do wręcz brutalnych, przeciwny mu biegun zajmuje skupiony w sobie Lechoń, głęboko zamyślony nad zagadnieniami rzeczywistości narodowej, przeszłość jej oceniający z krytycznym rewizjonizmem, współczesność z cierpką goryczą. Ton radosnego upojenia życiem wnosi w pierwszych swych utworach Wierzyński, który potem przejdzie najciekawszą z całego grona drogę rozwojową, poprzez pindaryczne pochwały *Lauru olimpijskiego*, aż po dogłębne zadumy nad trudnemi zagadnieniami życia i człowieka. W nieco retorycznej poezji Słonimskiego dochodzi do głosu troska o prawa człowieka, z czem łączy się pacyfistyczny humanitaryzm, zwalczający wszelkie fanatyzmy czy fetyszyzmy. Wreszcie Iwaszkiewicz, który pełnię talentu rozwinie w prozie, jako poeta, hołdując intelektualistycznemu estetyzmowi, głosi kult myśli i sztuki zachodnio-europejskiej, czem się przeciwstawia przeważającym wpływom poetów rosyjskich, zwłaszcza Siewierjanina, Majakowskiego i Jesienina. Nie należy wszakże, jak to się zdarza, przeceniać tych wpływów literackich, obok których oddziaływali współrzędnie Słowacki i Norwid, francuski Rimbaud i anglo-amerykański Whitman. Te i pozatem wiele innych wpływów, nieuniknionych i nawet niezbędnych w kulturalnej twórczości artystycznej, miało tylko znaczenie szkoły albo indywidualnego upodobania. Czołowi poeci *Skamandra* odznaczają się bowiem wybitną oryginalnością i samodzielną a świadomą pracą nad doskonaleniem techniki poetyckiej. Ci pierwsi i właściwi skamandryci, do których włączyć

też należy Pawlikowską, świetną w swej lapidarnej liryce rewelatorkę kobiecości, skupili pod swoim sztandarem bardzo liczny poczet poetów starszych i młodszych. Należy do nich i Staff, uznany zresztą za bezpośredniego ich mistrza polskiego, co przyznają zwłaszcza Tuwim i Wierzyński, i Leśmian, w którego niepospolicie wynalazczej wyobraźni poetyckiej, zasilanej wątkami pieśni ludowej, zespala się najintensywniej odczute widzenie przyrody z nabrzmiałem, aż boleśnie, tętnem myśli filozoficznej. Współdziała ze *Skamandrem* także Iłłakowiczówna, poetka narówni czuła na najintymniejsze drgnienia własnych uczuć, jak na wzniosłe czyny tężyzny narodowej i na pogmatwane kontrasty bytu społecznego. Wśród skamandrytów znalazł się m. in. Broniewski, mimo wybitnie społeczny ton proletarjackiego rewolucjonizmu, objawiający się w twórczości tego poety z istotnie sugestywną mocą i z rzetelnym artyzmem. Poetów *Skamandra* łączy bowiem nie wspólność ideologji, takiej czy innej, lecz pokrewieństwo metody twórczej, opartej na bezpośrednim stosunku do rzeczywistości, czyli na wybitnie realistycznem ujmowaniu zjawisk życiowych, ale i na celowem dążeniu do kształtowania swych doznań i wrażeń w najpełniej artystycznej formie. W swem gospodarstwie poetyckiem skamandryci nie zrywają bynajmniej z tradycjami kulturalnemi, lecz wyszedłszy z nich, doskonalą i wzbogacają środki obrazowania, rozszerzają dźwiękowe wartości wiersza, wzmacniają jego napięcie wzruszeniowe, odświeżają wreszcie tematykę, czyniąc godną poezji dosłownie każdą ludzką treść, natomiast odrzucając lub sprowadzając do poziomu pospolitości wszelkie wzniosłe czy budujące nastroje. Jest to wogóle znamienny objaw całej współczesnej twórczości artystycznej, polegający na wewnętrznem dążeniu do prostoty, na ściśle konkretnem widzeniu świata i na uwzniaślaniu zjawisk życia codziennego. Objaw najpełniej już urzeczywistniony w nowej architekturze i w poezji. W poezji jest on oczywista tylko ogólnym wyznacznikiem, aczkolwiek zestawienie jej z architekturą nabiera tem większej wagi, gdy się zważy, że cechą poezji współczesnej jest również konstruktywizm, wynikający z położenia nacisku na formę, jako czynnik

z treścią nierozłączny i współrzędny. To zainteresowanie formalną stroną poezji, w czem może najwybitniej przejawia się wpływ poetów rosyjskich, od których skamandryci biorą przedewszystkiem środki techniczne, dojdzie do najwyższego nasilenia na innem polu i już poza orbitą *Skamandra,* mianowicie w teorji „czystej formy“ St. Ign. Witkiewicza i w jego twórczości dramatycznej, gdzie jednak deformowanie rzeczywistości, wprowadzone ze sztuk plastycznych, wiąże się ideowo z inkwizytorskiem odkrywaniem nagiego demonizmu człowieka. W poezji skamandrytów nad konstruktywizmem architektonicznym przeważa konstruktywizm muzyczny, czyli dbałość o dźwiękowe wartości słowa. Dążenie to w twórczości poetyckiej zupełnie naturalne, jeszcze silniej występujące w polskich próbach futurystycznych, z najlepszem powodzeniem u Jasieńskiego i Młodożeńca, wyjątkowo też w *Słopiewniach* Tuwima, opartych na czysto dźwiękowej ekspresji, poza tem u poetów *Skamandra* nie przekracza granic współzależności formy z treścią. Nie uszczuplając w niczem pojęciowych wartości poezji, i owszem podnosząc siłę ich wyrazistości przez świeżość i bogactwo poetyckiego obrazowania, skamandryci ogromnie wydoskonalili dźwiękowe wartości wiersza polskiego, rozszerzyli skalę rytmiki i rymowania, podnieśli śpiewność, wydobyli z tworzywa językowego nowe akcenty muzyczne. I tu znowu nasuwa się porównanie z osiągnięciami uzyskanemi na innych terenach twórczości literackiej, mianowicie w komponowanych orkiestralnie dramatach Rostworowskiego, operującego np. w scenach zbiorowych *Judasza* zestrajaniem równocześnie wygłaszanych słów, jakoteż w prozie Kadena-Bandrowskiego, której dynamiczna siła ekspresji ma charakter wybitnie muzyczny, oraz w prozie Iwaszkiewicza, w swym spokojnym toku pieszczącej ucho dziwnie melodyjnemi spadkami zdań. Zbieżności te, dające się poprzeć liczniejszemi przykładami, bodaj nie są przypadkowe, lecz świadczą o panującej w literaturze współczesnej skłonności, jaka zresztą występowała już z dużem napięciem i w prozie Żeromskiego, do organizowania coraz wyższego artyzmu słowa. Program poetycki Słowackiego, wyrażony w znanej strofie *Beniow-*

skiego o giętkości języka, tak świetnie przez niego samego i innych romantyków polskich wypełniony, znakomicie potem rozwinięty przez poetów neoromantycznej Młodej Polski, w poezji skamandrytów zyskał nowy stopień wydoskonalenia. Od swych polskich poprzedników poeci *Skamandra* różnią się jednak zasadniczo nietylko odmiennym poglądem na świat, lecz i sposobem poetyckiego obrazowania. Inaczej widząc rzeczywistość społeczną, inaczej ujmując prawdę człowieka, kierują się też innemi sprawdzianami piękna, w swej istocie bliższemi kanonowi poetyki klasycznej.

Klasycyzm poetów *Skamandra,* występujący niekiedy programowo, np. w utworach Mieczysława Brauna i in., zresztą przeważnie nieuświadomiony, podrywany miejscami nurtującym prądem utajonego romantyzmu, ale znajdujący coraz mocniejsze oparcie już w nowej fazie twórczości Staffa, w poezjach Lechonia i Słonimskiego, w późniejszych wierszach Wierzyńskiego czy Pawlikowskiej, objawia się wyraźniej w młodszem pokoleniu poetyckiem, np. w poezjach religijnych Jerzego Lieberta i Wojciecha Bąka, u Lucjana Szenwalda i in. Klasycystyczne jest też pojmowanie przez poetów współczesnych metody twórczej, która szuka inspiracji nie w natchnieniu, lecz w świadomej uprawie artystycznego rzemiosła. Charakter we współczesnej poezji klasycystyczny ma również przewaga elementów pojęciowych. Przypomnieć warto, że także w twórczości dramatycznej, np. w *Niespodziance* Rostworowskiego i w utworach Nałkowskiej, przejawia się duch i forma tragedji klasycznej. Ten zwrot do wzorów antycznych, czyli do wciąż bijących źródeł naszej kultury zachodnio-europejskiej, programowo wszczęty już przed wojną na łamach krakowskiego *Museionu,* znajduje świetne oparcie w pracach naukowo-historycznych naszych humanistów, zwłaszcza w dziełach znakomitego hellenisty Tadeusza Zielińskiego, następnie w działalności Stanisława Witkowskiego, Tadeusza Sinki, Ryszarda Ganszyńca, Gustawa Przychockiego (ur. 1884, który i bezpośrednio literaturze polskiej zasłużył się wybornym przekładem komedyj Plauta), Witolda Klingera, Jerzego Kowalskiego (ur. 1893, wspólnie z żoną Anną

uprawiającego także twórczość powieściową), Stefana Srebrnego, Adama Krokiewicza, Mieczysława St. Popławskiego i in., bo ograniczamy się do nazwisk szerszemu ogółowi kulturalnemu lepiej znanych. W tym szeregu nie godziłoby się pominąć pośmiertnego już teraz oddziaływania pism Kazimierza Morawskiego. Przez to z konieczności najpobieżniejsze tu spojrzenie na bujny i piękny rozkwit współczesnej polskiej filologji klasycznej, nabiera się głębszego przeświadczenia o mocnym prądzie klasycyzmu w naszej teraźniejszej kulturze duchowej. Fakt ten potwierdzają nadto podejmowane, nieraz parokrotnie, przekłady dzieł literatury greckiej i rzymskiej, np. przez Kasprowicza, Morstina, Wittlina, Jedlicza, Jędrkiewicza, Ejsmonda, Józefa Birkenmajera (ur. 1897) i in. Wybitną wartość literacką mają też przekłady Władysława Witwickiego (ur. 1878) dialogów Platona. Ale najpełniejszym i najoczywistszym wyrazem prądu klasycznego w polskiej twórczości literackiej dzisiejszej doby są utwory Parandowskiego, pisane przytem prozą klasycznie piękną w swej dojrzałej prostocie i przejrzystej czystości. Byłoby wszakże przesadą ten niewątpliwie znamienny objaw wzmacniania się klasycznego humanizmu w nauce i literaturze rozszerzać na całość literatury współczesnej. Jest on w niej tylko ważnym czynnikiem, współdziałającym z odradzaniem się realizmu.

Dążenia realistyczne, wydatnie przejawiające się już w dobie przedwojennej, zwłaszcza pod formą psychologizmu, w literaturze współczesnej zyskały nowe podniety z dwojakich płynące źródeł. Wzrost psychologizmu, przygotowany u nas przez niesłusznie przeoczanego Edwarda Abramowskiego i jego badania nad podświadomością, znalazł mocne oparcie w rozpowszechnieniu się teorji Freuda i w jej dalszych postępach, osiągniętych przez Adlera i innych uczonych. W dziedzinie literatury wpływ rozstrzygający miało powodzenie realistycznego psychologizmu Prousta we Francji i ekspresjonistycznego psychologizmu Joyce'a w Anglji. Oba te dzieła, niestety dotąd niedostępne w przekładzie polskim, oddziałały i na naszą literaturę, w pewnej mierze bezpośrednio, szerzej jednak w sposób pośredni. Dla psychologizmu neoreali-

stycznego większe znaczenie ma Joyce, świadomie wprowadzający do techniki powieściowej nowe poglądy na procesy psychiczne. Aniela Gruszecka, autorka *Przygody w nieznanym kraju,* jednej z najlepszych naszych nowych powieści psychologicznych, odnowicielskie widoki, otwarte dla literatury przez nową psychologję, wskazuje w wysunięciu na miejsce dawnych „stanów duszy" nowego pojmowania życia psychicznego. Oto: „nadzwyczajna energja psychiczna tej duszy, nieprzeczuwane potęgi jej zawsze obecnych, codzień czynnych motywów, tajemnice jej ustroju, jej wielości, jej opanowywania przez świadomość, samokrytykę, inteligencję. Dawniej załatwiane konwencjonalnym schematem albo fantazjowaniem, dziś ujęte choć w części dają klucz do rozwiązania ciemności, wejrzenia w wartości człowieka daleko celniej, sprawiedliwiej, głębiej. Dla powieści daje to perspektywy realizmu z zupełnie nowego punktu widzenia, z nowem ujęciem przeżyć, innem przygotowaniem wrażliwości; dążenie do nowej szczerości, zachwycającej czystości rysunku, bez patosu, bez szablonu zużytych dawno środków literackich". Przytoczonemi słowami Gruszeckiej celnie określone wartości dynamiczne psychiki ludzkiej odkrywamy z łatwością w szeroko już rozpowszechnionych chwytach technicznych naszej współczesnej twórczości literackiej. Używa ich ze świadomym artyzmem i Kaden - Bandrowski, bądź to dla ujawniania podłoża postępków ludzkich czy sprężyn mechanizmu życiowego, bądź też dla wzmacniania siły ekspresyjnej stylu. Od niego to przejęli metodę ujmowania procesów psychicznych liczni jego uczniowie, aż po Wohnouta w *Miłości i sprawie.* W sposób umiarkowany zdobycze nowej psychologji stosuje również Dąbrowska, włączając je do tradycyjnej zresztą formy realizmu powieściowego *Nocy i Dni.* Objaw przytem znamienny, że z nowej psychologji najwydatniej korzystają talenty kobiece, przedewszystkiem Nałkowska w powieści i dramacie, Iłłakowiczówna i Pawlikowska w liryce. Śladami metod Żeromskiego, Dostojewskiego i Prousta prześwietla Strug przez pryzmat psychologizmu kulisy wielkiej wojny, a Iwaszkiewicz wnikliwie analizuje indywidualne sprawy człowieka. Dla Stan. Ign. Witkiewicza

psychologizm, metodą zbliżony raczej do Joyce'a, ale czerpany z własnych badań filozoficznych i z osobistych doświadczeń, jest środkiem do dociekań metafizycznych nad zagadnieniem osobowości człowieka. Realizm psychologiczny stanowi o rzeczowości fantastyki Stefana Grabińskiego. W latach ostatnich pojawiły się świeże męskie talenty, w indywidualny sposób stosujące w swej twórczości nowe zdobycze psychologiczne. Należą do nich Michał Choromański, Zbigniew Grabowski, Bruno Schulz, Stefan Balicki, Stefan Flukowski, Witold Gombrowicz... Z psychologizmu wyrasta dość obfita literatura na tle wspomnień dzieciństwa, od *Miasta mojej matki* Kadena-Bandrowskiego po *Przylądek Dobrej Nadziei* i *Rubikon* Zygmunta Nowakowskiego. Natomiast świeże i bystre obserwacje psychologiczne nad dziećmi w utworach Janusza Korczaka i Haliny Górskiej powstały na podłożu społecznem. Świetne opracowanie psychologji dziecka dał też m. in. Edward M. Woroniecki (ur. 1886) w *Wałach granicznych* (1921), powieści z życia polskiego na kresach ukraińskich pod koniec XIX-go w. Na zakończenie tego sumarycznego i niewyczerpującego przeglądu wymienić należy Boya-Żeleńskiego, nadewszystko wnikliwego analityka psychologicznego, szeroko oddziaływującego swym rewizjonizmem historyczno-literackim i krytycyzmem kulturalno-obyczajowym, czem najskuteczniej utrwala w ogólnej świadomości społecznej pojęcie relatywizmu poglądów i wartości życiowych, równocześnie zaś licznemi przekładami realistycznych arcydzieł literatury francuskiej znakomicie się przyczynia do utwierdzania się nowego realizmu. Uwaga zaś, jaką Boy-Żeleński poświeca zagadnieniom płci, jest w literaturze współczesnej zjawiskiem powszechnem, a również uzasadnionem poglądami nowej psychologji. Cała dzisiejsza twórczość literacka jest mocno nasycona seksualizmem. Mówićby można o pewnym przeroście seksualizmu, nietylko u Kadena-Bandrowskiego, lecz i u Dąbrowskiej, a nawet w nowelach Jana Wiktora o zwierzętach. Z odmiennego założenia wychodzi St. Ign. Witkiewicz w swej „metafizyce płci". U młodszych pisarzy seksualizm stał się niemal nieunikniony. Jest to puścizna naturalizmu i zwłaszcza Że-

romskiego, przez nową psychologję spotęgowana i znakomicie wydoskonalona.

Widnokręgi dla nowego realizmu najszersze otworzyły doświadczenia życiowe czasu wojny. Na tle wnikających do literatury zdobyczy nowej psychologji, one to rozstrzygająco przeważyły szalą realizmu w literaturze, której samo życie narzucało konieczność przetrawiania nowej rzeczywistości. Wielka wojna i w ślad za nią idące przemiany społeczne zaskoczyły ogół narodu polskiego w stanie zupełnej dezorjentacji, potęgowanej nadto podziałem kraju na trzy zabory, których najeźdźcy stanęli po przeciwnych stronach wojennego frontu. Przedwojenna literatura polska, zwłaszcza w tych jej przedstawicielach, którzy — jak Wyspiański, Żeromski, Daniłowski, Strug, ostatnio Kaden-Bandrowski — zetknęli się bezpośrednio z działalnością Józefa Piłsudskiego i organizacyj strzeleckich, zmagała się boleśnie z bezdziejowością politycznej atmosfery niewoli, demoralizującym brakiem odpowiedzialności i płynącą stąd biernością moralną, ale nie była zdolna przeorać psychikę narodu na tyle, aby postawić ją w pogotowiu do czynnego wystąpienia w walce o prawo wolnego bytu. Legjony Piłsudskiego, rekrutujące się głównie z szeregów byłych rewolucjonistów 1905 roku i z młodzieży zaboru austrjackiego, nie znalazły spodziewanego poparcia u społeczeństwa zaboru rosyjskiego, a w dalszym toku wypadków wojennych i tarć polityczno-organizacyjnych wypadło im znowu przejść od walki jawnej do pracy tajnej w Polskiej Organizacji Wojskowej. Po drugiej zaś stronie frontu, w miarę zbliżających się rozstrzygnięć, powstawały mniej lub więcej samorzutnie, niekiedy wprost siłą rzeczy, odrębne polskie formacje wojskowe, działające w warunkach bardzo różnorodnych i nawet terytorjalnie rozproszone od frontu wojennego na zachodzie aż po odległe krańce Azji. Wszystkie te przeżycia i doznania znalazły wyraz także w literaturze pięknej, którą tym razem wyprzedzało życie, przemienione w nieobliczalny swym rozmachem żywioł i obfitujące w dawno nieprzeżywane w takiem nasyceniu bogactwo przygód. Pisarze polscy pełną ręką czerpią z zasobu wojennych wspomnień, narosłych

jeszcze w walkach o granice państwa i w wojnie polsko-rosyjskiej, aby na tak ogromnie urozmaiconem i stąd często już swoją barwnością narzucającem się tle rozwijać obrazy środowisk społecznych i poszukiwać nowej prawdy człowieka. Staje się to nieprzebranym tematem dla wielu pisarzy w pierwszych latach odrodzonej Polski, wpływa na charakter literatury, przynajmniej w przekroju przeciętnym i zwłaszcza w dziedzinie epiki, charakter poniekąd przejściowy, często stanowiąc raczej ciekawy dokument chwili dziejowej, niż dzieło świadomego artyzmu. Autentyzm tej literatury, oddziaływujący na czytelnika bezpośrednią wymową prawdy życiowej, da podnietę późniejszej literaturze faktu, pobudzonej nadto wzorami twórczości pisarzy sowieckich, stworzy nadużywany rodzaj powieści reportażowej, doprowadzi do prób programowego odświeżenia metody naturalistycznej w t. zw. zespole literackim: *Przedmieście* i u innych młodszych pisarzy.

Jeśli pominąć utwory przedwcześnie zmarłych Eugenjusza Małaczewskiego i Jana Żyznowskiego, których talenty zapowiadały duże nadzieje, z bezpośrednich doświadczeń czasu wojny zrodziły się dla literatury polskiej dwie wybitne indywidualności artystyczne: Ferdynand Goetel, wprowadzający nowe wątki egzotyczne a odznaczający się rzeczowym konkretyzmem stylu i męską postawą duchową, oraz Zofja Kossak-Szczucka, z powodzeniem uprawiająca pole tradycyjnej powieści historycznej. Osobiste przeżycia i spostrzeżenia z przewrotu rewolucyjnego w Rosji stały się przedmiotem najdojrzalszych powieści Jerzego Bandrowskiego, a walki na froncie zachodnim dały temat do najlepszych książek Edwarda Ligockiego *(Sambra i Moza).* Do wspomnień wojennych sięgnie w swych późniejszych nowelach Kazimierz Wierzyński. Świeżem ujęciem wątków wojennych zwrócili uwagę Jerzy Kossowski, Tadeusz Kudliński, Stanisław Rembek i in. Trudno tu zresztą wymieniać liczne nazwiska starszych i młodszych pisarzy, w których twórczości odzwierciedliły się przeżycia wojenne.

Dla ogólnego rozwoju artystycznej powieści polskiej przełomowe znaczenie miał wydany w roku 1919 *Łuk*

Kadena-Bandrowskiego, zarówno przez naturalistyczną pasję autora w przedstawianiu małości życia mieszczańskiego na zapleczu wojennem, jakoteż przez podjętą w postaci Maryśki Miechowskiej a szerzej rozwiniętą w następnych utworach tego pisarza sprawę nowej kobiety. Wywołana tą powieścią żywa dyskusja publicystyczna, w której autor miał równie entuzjastycznych zwolenników jak i zaciętych przeciwników, powtórzy się i z powodu następnych jego powieści społeczno-politycznych, w których z ostrem zacięciem satyrycznem dociera do dna aktualnych zagadnień rzeczywistości polskiej, zajmując się kolejno mechanizmem życiowym walk o władzę, bytem robotnika polskiego pod przemocą obcego kapitału, wreszcie przełomem w psychice chłopa, wstępującego na rozległe pole działalności politycznej. Próby szerokich obrazów nowej rzeczywistości narodowej dają nadto Tadeusz Ulanowski pod kątem satyrycznym, Jan Rogala z rozlewnym spokojem epickim i in. Największe wszakże spory toczyły się o *Przedwiośnie* Żeromskiego, który w tej powieści pokazał wstrząsający i aż przeraźliwie bolesny widok rozdźwięku między rojonym ideałem narodowym a jego realizacją, co było także przedmiotem niezależnie pomyślanych i w tym samym czasie wydanych *Romansu Teresy Hennert* Nałkowskiej i *Pokolenia Marka Świdy* Struga. Odrodzenie Rzeczypospolitej wcześniej powitał Żeromski *Wiatrem od morza*, czujnym swym duchem wskazując doniosłe znaczenie własnego wybrzeża dla przyszłych losów narodu. Przypomnieć tu należy, że sam wątek morza już przedtem wprowadził do powieści polskiej Sieroszewski w *Oceanie*, drugiej części *Beniowskiego*, i w kilku swych dawniejszych utworach, okazując w nich bezpośrednią znajomość i żywe odczucie krajobrazu i życia człowieka na morzu. Z młodszych pisarzy ciekawsze opracowania literackie wątku morskiego dali Stanisław Marja Saliński, Tadeusz Dębicki, Stefan Balicki... Próby na ten temat Jerzego Szareckiego dobrze wróżyły o talencie przedwcześnie zmarłego autora. Nieobojętnemi pozycjami literackiemi są powieści o wybrzeżu kaszubskiem Jerzego Bandrowskiego i Stefana Grabińskiego. Odzyskana dzielnica śląska wytworzyła ożywiony ruch regjo-

alistyczny, którego najlepszym przedstawicielem literacim stał się Gustaw Morcinek, odtwarzający w *Wyrabaym chodniku* całą kronikę wyzwolenia narodowego Śląka. Regjonalizm śląski zasiliła zzewnątrz Kossak-zczucka; w jego atmosferze zrodził się świeży talent oli Gojawiczyńskiej. Fermenty polityczne w polskim viatku socjalistycznym jaskrawo prześwietlił Wiesław 'ohnout w *Miłości i sprawie,* śmiało poruszając w tej owieści także zagadnienie ukraińsko-polskie. Oblicze ezrobocia w swej ludzkiej prawdzie występuje w powieiach Heleny Boguszewskiej, w *Kwaśniakach* Henryka rzewieckiego... Liczniejsze próby innych młodych aurów, piszących o proletarjacie robotniczym, są przeważie niedojrzałe lub zgoła chybione. Indywidualne stanoisko zajął Michał Rusinek powieściami o dziecku proleрjackiem, własną pracą wznoszącem się na wyższy czebel hierarchji społecznej i wzrastającem na siłach raz z odradzającem się państwem. Wśród pisarzy pokonia powojennego, ogarniętych naogół materjalistycznym esymizmem, jest to wyjątkowy objaw idealistycznego ptymizmu, poparty przytem poważnym wysiłkiem eksresji artystycznej.

W dotychczasowej twórczości literackiej odrodzonej olski dominowało tło życia miejskiego, nietylko w poieści, lecz i w poezji, głoszącej program urbanistyczny. rogramowi temu przeciwstawia się najczynniej Zegadłoicz, poeta regjonalizmu beskidzkiego, wraz z przejściowo kupioną przy swej osobie grupą poetów *Czartaka*, tak azwanych od ruin dawnego, rzekomo arjańskiego, buynku i od wydawanego pod tym tytułem czasopisma, — odnoszący hasło zwrotu do wsi i ziemi, jako do źródeł ucha narodowego. Niezależnie od Zegadłowicza, który a swoją gminę wyznawców i liczniejszych naśladowców, pokrewnych choć różniących się z sobą założeń ideoych i artystycznych wychodzą Bolesław Leśmian, Stasław Maykowski, Feliks Konopka, Stanisław Młodożeiec, Józef Czechowicz, Marjan Czuchnowski, Wojciech kuza i in. przedstawiciele wsi we współczesnej poezji olskiej, wzrastający na liczbie i sile w latach ostatnich, edy coraz śmielej i głośniej młode pokolenie chłopskie

domaga się samodzielności społecznej i rzuca hasło tworzenia odrębnej kultury, niezależnej od narodowych tradycyj szlacheckich. Ponure warunki bytu polskiej emigracji chłopskiej we Francji z jaskrawym naturalizmem oświetlił w *Wierzbach nad Sekwaną* Jan Wiktor, z współczesnych pisarzy polskich najszerzej ogarniający rzeczywistość chłopską, którą powojenna powieść polska zainteresowała się wydatniej dopiero ostatniemi czasy. Duży rozgłos zyskały świeżo powieści wiejskie Leona Kruczkowskiego i Jalu Kurka. Nietyle aktualnemi zagadnieniami, ile rozpamiętywaniem przeszłości albo widokiem obecnego upadku społecznego znaczenia szlachty ziemiańskiej zajmują się w swych utworach Bartkiewicz, Choynowski, Grzymała-Siedlecki... Najokazalszy pomnik rozkładowi szlacheckiej przewagi wystawiła Dąbrowska swą rodzinno-obyczajową tetralogią powieściową, obejmującą rozległy obraz życia dawnego zaboru rosyjskiego od czasów po powstaniu styczniowem do wielkiej wojny.

Wogóle może być już mowa o nowym rozkwicie powieści historycznej. Na progu literatury odrodzonej Polski wszczął go Berent *Żywemi kamieniami*, z wysokim artyzmem stylu i konstrukcji tematycznej skomponowaną, wspaniałą wizją syntetyczną średniowiecza zachodnio-europejskiego. Widok codziennego życia Polski średniowiecznej z piękną prostotą pokazała *Nad jeziorem* Aniela Gruszecka, pisząca wtedy pod pseudonimem: Jan Powalski. Epoka średniowiecza polskiego występuje nadto w *Ducissie Cunegundis* Wasylewskiego, w *Legnickiem Polu* Kossak-Szczuckiej, w *Czerwonych tarczach* Iwaszkiewicza. Czasy jagiellońskie dawnej akademji krakowskiej są tematem *Zabaw mędrców* Godziemby-Wysockiego. Nowe ujęcia legendy o Twardowskim dali Sieroszewski i Wołoszynowski. Samuel Zborowski występuje w dramatach Goetla, Stanisława Szpotańskiego i Kazimierza Brończyka (ur. 1888). Dymitr Samozwaniec — w powieściach Kossak-Szczuckiej i Wyrzykowskiego. Kostka Napierski — w powieści Orkana. Czasami Stanisława Augusta zajął się w swych szkicach Wasylewski. Legjony Dąbrowskiego w opowieści biograficznej *Nurtu* Berenta znalazły swego Plutarcha. Polską rzeczywistość społeczną przed powsta-

niem listopadowem poddał rewizjonizmowi historycznemu ze stanowiska marksistowskiego Kruczkowski w *Kordjanie i chamie*. Wyprzedził go Bruno Jasieński poetycką rehabilitacją Szeli. Powstanie styczniowe, po przedwojennych utworach Żeromskiego, Struga i Wielopolskiej, pokazali w nowem oświetleniu epickiem Bartkiewicz, Choynowski, Wołoszynowski i w dramacie p. t. *Margrabia* — Zygmunt Kisielewski. Z dobrym ale nierównym realizmem opracował różne tematy z dziejów porozbiorowych Szpotański w powieściach, a z właściwą sobie satyryczną przekorą Nowaczyński w dramatach. Nie chodzi tu zresztą o wyczerpanie bibljograficzne pewnego wyboru utworów, lecz o wskazanie na przykładach rozpiętości tematycznej współczesnej twórczości literackiej, o ile się tyczy zagadnień życia polskiego. Bo i zwrot pisarzy do wątków historycznych, a przytoczyć tu jeszcze trzeba i poematy Lechonia i Piechala, i *Ballady bohaterskie* Iłłakowiczówny, wiąże się bezpośrednio z żywem poczuciem spraw aktualnych. Np. w powieści Iwaszkiewicza występuje zagadnienie naszej młodszości cywilizacyjnej wobec Europy zachodniej, w dramatach o Zborowskim konflikt indywidualizmu z prawem państwowem, w *Nurcie* Berenta dola wodza narodowego, w *Kordjanie i chamie* Kruczkowskiego sprawa chłopskiej świadomości klasowej i t. d. Wraz z zebranemi poprzednio przykładami utworów z życia współczesnego mamy tu rzeczowo udokumentowane zaprzeczenie podnoszonemu dość często a gołosłownie mniemaniu, jakoby literatura odrodzonej Polski grzeszyła brakiem zainteresowania dla teraźniejszej rzeczywistości narodowej. Jest to nieporozumienie, wynikające najłatwiej z mylnego stosowania do naszej współczesnej literatury, tworzonej w normalnych już warunkach politycznych narodowego bytu, kryterjów z doby niewoli, kiedy to pisarze i poeci, wbrew właściwemu powołaniu artystycznemu, zmuszeni byli spełniać zadania, które dziś przeszły w ręce mężów stanu. Nie znaczy to wszakże, aby literatura miała się wyrzekać najbliższego kontaktu z aktualnemi zagadnieniami społecznemi. I owszem, nadal je podejmuje, i to nawet w skali szerszej, niż w czasach zlikwidowanego dziś hasła: „sztuka dla sztuki", a nie-

raz aż ze szkodą dla artyzmu (np. Antonina Sokolicz, Wanda Wasilewska i in.). Bo i to trzeba zaznaczyć, iż literatura, jako sztuka, nie powinna się rządzić żadnemi tendencjami utylitarystycznemi. Nie o temat tu chodzi, bo każdy temat może być przedmiotem tworzywa literackiego, lecz o sposób, jak kształtuje się czynność artysty. Otóż najważniejszem zadaniem współczesnego pisarza polskiego jest tworzenie nowych wartości artystyczno-literackich, świadomie podejmowana praca nad osiąganiem najcelowiej dobieranych środków ekspresji dla najwszechstronniej pojętej, najgłębiej przyswojonej i najsamodzielniej wyrażonej treści kulturalnej. W tem właśnie i tylko w tem znaczeniu artysta staje się jednym z twórców kultury narodowej. Im zaś wyższy artyzm pisarza, tem skuteczniej wypełnia on swe zadanie społeczne.

Powieść historyczna, z natury rzeczy, jest najpodatniejsza do stylizacji, najłatwiej odbiega od realizmu, gdyż przedstawiona w niej rzeczywistość posiada odmienne od naszych wymiary społeczne, obyczajowe i kulturalne. Ale powieść nie ma być dziełem naukowo-historycznem, lecz utworem artystycznym, w którym idzie o wydobycie jakiejś prawdy czy piękna, w sposób narzucający je czytelnikowi z sugestywną siłą dzieła sztuki. Dlatego spory o to, że np. Iwaszkiewicz w *Czerwonych tarczach* przehamletyzował i uwspółcześnił księcia Henryka Sandomierskiego, a Kruczkowski w *Kordjanie i chamie* wprowadził obcą danej epoce ideologję społeczną, spory mające istotne znaczenie dla krytyki historycznej czy publicystyki społecznej, ze stanowiska oceny literackiej byłyby jałowe, chyba że dany czynnik wpłynął na zwichnięcie budowy artystycznej utworu. W wymienionych przykładach wypadku tego niema, chociaż przy dokładniejszym rozbiorze powieści Kruczkowskiego sprawa jej tendencji społecznej musi być brana pod uwagę. Dla obecnego toku naszych rozważań wystarczy zaznaczyć, że Iwaszkiewicz posługuje się metodą realistycznego psychologizmu, Kruczkowski ma ekspresję ścisłej rzeczowości, Kossak-Szczucka w *Złotej wolności* rozwija wszechstronny obraz środowiska społecznego, Gruszecka w powieści *Nad jeziorem* zajmuje się sprawami codziennego bytowania zwykłego zło-

wieka i t. p. Jeśli bowiem wyłączyć utwory Berenta i Wołoszynowskiego odznaczające się wybitnie piękną i oryginalną stylizacją, inni nasi teraźniejsi autorzy powieści historycznych przestrzegają zasad realizmu, które wogóle najlepiej odpowiadają wymaganiom epiki powieściowej.

Inaczej, niż rodzaje literackie o starszej tradycji artystycznej, powieść w swym kształcie nowoczesnym nie podlegała w toku rozwojowym skrępowaniu przez obowiązujące w różnych epokach teorje i przepisy estetyczne. Nie miała swego klasycyzmu, ani pseudoklasycyzmu, aczkolwiek dziś można mówić o klasycznym typie powieści realistycznej. Występując już w czasach starożytnych, u swych początków powieść była też poniekąd prekursorką romantyzmu. Łącząc w sobie elementy dramatu, epiki i liryki w sposób wyjątkowo wszechstronny i rozciągły, ma powieść giętkość i rozpiętość tamtym rodzajom literackim niedostępne. To też choć najpóźniej osiągnęła własną dojrzałość artystyczną, w ciągu wieku XIX zdobyła miejsce w literaturze naczelne, jakie zostało nadto utrwalone przez najszersze rozpowszechnienie powieści w społeczeństwie, znajdującem w niej najpełniejsze zadowolenie swych potrzeb czytelniczych. To stanowisko przodujące, na podłożu świetnie przygotowanem w wieku XVIII-tym przez pisarzy angielskich i francuskich, zdobyli dla powieści dwaj wielcy realiści literatury europejskiej: Balzac i Dickens. Z nich dwóch wywodzi się dalszy rozwój powieści nowoczesnej, ze wszystkiemi jej rozgałęzieniami, nie wyłączając powieści historycznej, choć dla niej właściwym inicjatorem był Walter Scott. Mimo wielorakie przeobrażenia i potężny swój rozrost i rozkwit, mimo znakomite spotęgowanie artyzmu powieściowego przez późniejszych pisarzy francuskich, rosyjskich, skandynawskich i in., mimo nowe próby zrewolucjonizowania formy powieściowej przez ekspresjonistów, surrealistów i t. d., rozwój powieści aż po dzień dzisiejszy zdąża nadal torem, wytkniętym w pierwszej połowie ubiegłego stulecia przez Balzaka i Dickensa. Tymże torem postępuje rozwój powieści polskiej, osiągając najwyższe stopnie artyzmu w twórczości Kraszewskiego, Sienkiewicza, Prusa, Orzeszkowej, Żeromskiego, Reymonta...

Doceniając inicjatorstwo twórców powieści nowoczesnej, roli tej nie należy przeceniać. Jeśli Dickens nie tyle odkrył, bo miał poprzedników, ile ostatecznie utrwalił w literaturze znaczenie szarego, zwykłego człowieka, jako niewyczerpanego źródła doświadczeń i spostrzeżeń życiowych, było to przełomowem zwycięstwem realizmu. Sięgający po dzień dzisiejszy wpływ Dickensa, polega na tem właśnie, że twórczość jego była rozstrzygającem wyzwoleniem i świadomem stwierdzeniem prawdy człowieka, jako najistotniejszego celu powieści. Lecz Dickens, mimo niezwykle żywy zmysł humoru, tyle stanowiący o nieprzemijającym uroku jego utworów, z powodu równorzędnej intensywności współczucia z ludzką niedolą, nie zdołał wyzbyć się społeczno - dydaktycznego sentymentalizmu, ograniczającego zdolność wnikania w mechanizm życia i w utajone pobudki czynów ludzkich, zanadto przytem poddawał się wrażeniom rzeczywistości, aby w pełni ją opanować duchowo i artystycznie. Na ten wyższy stopień poznania prawdy wzniósł się Balzac, który nadto, rozporządzając wrażliwością o szerszej skali odczucia oraz bezporównania bujniejszą wyobraźnią twórczą, nietylko zbiera bogatszy zasób spostrzeżeń i doświadczeń, lecz lepiej i wszechstronniej umie budować nową rzeczywistość artystyczną, stwarza jakby własny świat, będący dokładnym obrazem życia, ale przerastający jego przemijające trwanie zewnętrznemi wymiarami i wewnętrznem napięciem dzieła sztuki. Wszakże u Balzaka, jak u Dickensa, obraz tworzywa jest ograniczony warunkami ówczesnego życia. Jest on tak wąski, jak wrażliwość jednostki ludzkiej w danej chwili dziejowej, choć również tak rozległy, jak świat, czyli jak stosunek człowieka do świata.

Źródłem twórczości powieściowej, i wogóle literackiej, jest więc życie. Cokolwiek i jakkolwiek powieściopisarz korzysta z doświadczeń poprzedników i z narastających zdobyczy wiedzy, zwłaszcza psychologicznej, socjologicznej i przyrodniczej, podstawowym czynnikiem jego twórczości jest zdolność bezpośredniego pojmowania życia, wnikliwego wczuwania się w prawdę człowieka i organizowania tworzywa obserwacyjnego i analitycznego

w artystycznie budowanym nowym obrazie rzeczywistości. Rozpiętość widnokręgów jest ściśle ograniczona warunkami psychicznemi i intelektualnemi twórcy, którego możliwości są wszakże nieograniczone, bo z najszczuplejszego odcinka życiowego wydobyć się dadzą niezliczone szczegóły i nieprzebrane wartości, które można oglądać w coraz nowem świetle i w coraz innem ustawiać położeniu. O kierunkach widzenia w dużej mierze rozstrzyga chwila dziejowa. Literatura nie jest jednak wynikiem tylko środowiska, bo choć twórczość pisarza, jak wogóle twórczość artysty, wchłania w siebie rozliczne wpływy, z których środowisko narodowe i społeczne ma znaczenie często najdonioślejsze, aczkolwiek przeoczać nie należy i czynnika żywej międzynarodowej wymiany prądów ideowych i artystycznych, lecz twórca — z natury swej pracy — dąży zawsze, przynajmniej w dziełach czołowych, do wydobywania, utrwalania czy choćby ocalania swego stanowiska osobniczego, indywidualnego, wyjątkowego, niepowtarzalnego. Rzeczywistość istniejąca jest faktem, który artysta, jak każdy inny człowiek, musi przyjąć, ale buntuje się przeciw niemu, walczy z nim, w swojem widzeniu twórczem ujarzmia go i przekształca. Nawet w twórczości najdoskonalej realistycznej, czy najskrajniej naturalistycznej, ujawnia się indywidualność artysty, choćby tylko przez formę, jaką nadaje swemu dziełu. Wielkość artyzmu w dziele sztuki zależy przecież wyłącznie od włożonej w nie indywidualnej siły twórczej. Przejawia się ona także w ograniczaniu, jako ważnym czynniku świadomej pracy artystycznej, gdyż w tłoczącem się nagromadzeniu szczegółów zanikłaby perspektywa całości, albo dla nadmiernie rozplanowanego obrazu zabrakłoby farb do jednolitego wypełnienia go barwami życia. Próby surrealistyczne automatyzmu twórczego, czyli bezwiednego spisywania strzępów myślowych własnej pamięci czy wyobraźni, aczkolwiek mogą dać tu i ówdzie ciekawe przekroje psychicznego mechanizmu jednostki, jak wszelkie inne sposoby ujmowania rzeczywistości, w wykonaniu literackiem muszą być także poddawane celowemu opracowaniu artystycznemu, inaczej nie rokują dobrych wyników. Rzeczywistość sama przez się, w swej objektywnej

prawdzie niedostępna zresztą, bo znana nam wyłącznie z naszego o niej wyobrażenia, stanowi dla twórczości literackiej niby surowy materjał, który dopiero należy ulepić. Trzeba ją najpierw poznać, ogarnąć i przezwyciężyć, aby przez właściwy dobór i odpowiednie rozmieszczenie szczegółów obrazu dać pełne widzenie prawdy życiowej w jej skrócie artystycznym. Budowa czyli układ wizji jest w dziele sztuki momentem rozstrzygającym, narówni z bogactwem zawartej w niem treści, bez względu na rodzaj tej ostatniej. Chociaż temat czyli treść, trzeba to powiedzieć jasno i bez ogródek, ze stanowiska oceny społecznej wartości dzieła, nie jest bynajmniej bez znaczenia. Zwłaszcza w literaturze, mimo że jej faktyczną funkcją społeczną jest tworzenie wartości artystycznych, w zasadzie niezależnych od jakichkolwiek tendencyj utylitarystycznych. Zachodzi tu oczywista sprzeczność, czy może raczej dualizm, wynikający z przeciwstawiania się jednostki twórczej środowisku społecznemu, pojmowanemu abstrakcyjnie jako pomniejszone o tę wyodrębnioną z niego jednostkę. Nawet wówczas bowiem, gdy jednostka twórcza pragnie się zespolić ze swem społeczeństwem, nie będzie to czucie z miljonami, lecz czucie za miljony, aby je podnieść i uszczęśliwić. Od sposobu, w jaki artysta ujmuje nietylko widzenie świata lecz i własny do świata stosunek, zależy, czy dzieło jego jest romantyczne lub realistyczne, indywidualistyczne lub uniwersalistyczne. Wszakże należy tu odrazu się zastrzec, że różne bywają romantyzmy i zwłaszcza różne realizmy. Mickiewicz i Słowacki, Wyspiański i Przybyszewski — przykłady aż nadto krańcowe zasadniczych różnic w romantycznem widzeniu świata i w romantycznym poglądzie na świat, ale bądź co bądź dające się sprowadzić do pewnego wyraźnego pokrewieństwa struktury psychicznej, która jest właściwa także pomniejszym osobnikom romantycznym. Natomiast trudnoby dopatrzeć się podobieństwa między realizmem np. Prusa a tym realizmem, o którym wyraził się krytyk rosyjski Czukowskij, że „bywa i tęponosy, zatęchły realizm straganiarzy, realizm samowarów, karaluchów i złotówek; ten realizm — to kołtuństwo, drobnomieszczańska ciasnota myślowa“. W świetle takiego zestawienia naj-

lepiej się unaocznia znaczenie i rola indywidualności w twórczości literackiej. Rozróżnienie to ważne i pomocne przy ocenie pewnych objawów literatury współczesnej, związanych z naturalistycznym programem rzekomego autentyzmu w t. zw. literaturze faktu, zwłaszcza na froncie zwróconym do szarego człowieka. Zwrot do realizmu we współczesnem powieściopisarstwie polskiem, będąc zresztą zjawiskiem ogólno - europejskiem, przedstawia wielorakie wahania i załamania, wprowadzane zwłaszcza przez przejętą w spadku po neoromantyzmie skłonność do liryzmu, wprawdzie przeobrażoną lecz i zasilaną pod wpływem środków stosowanych w sztuce filmowej. W gruncie rzeczy, jak już podkreślono, cała linja rozwojowa powieści europejskiej ma kierunek realistyczny. Dążenie to, dostatecznie uzasadnione przez sam charakter danego rodzaju literackiego, utrzymało się również w powieści romantycznej i neoromantycznej. Rozmaite próby skrajnego stosowania metod antirealistycznych w dziedzinie powieści nie dały i dać nie mogły pomyślnych wyników. St. Ign. Witkiewicz, odmawiając powieści prawa do nazwy dzieła sztuki, ma słuszność zgodnie ze swą teorją o tyle, że t. zw. czysta forma w twórczości literackiej, możliwa do częściowego realizowania w poezji, w mniejszym stopniu w dramacie, jest wręcz nie do pomyślenia w powieści. Nietylko dlatego, iż jest to rodzaj literacki, rzecby można, najbardziej zdemokratyzowany, lecz że struktura powieściowa musi się opierać na realnej treści życiowej, twórczość zaś w wymiarach abstrakcyjnych na tem polu zawodzi. Natomiast ekspresjonizm, jako jeden ze środków potęgowania dramatycznej dynamiki utworu epickiego, a surrealizm, użyty dla oddawania zjawisk psychicznych z pobrzeża świadomości, rozszerzają zakres artyzmu kompozycji realistycznej. Wogóle psychologizm, doprowadzony w powieści nowoczesnej do górującego znaczenia, bynajmniej nie wpływa na obniżenie ściśle realistycznego objektywizmu. Aczkolwiek zastrzec się należy, iż na tym terenie bardzo łatwo o nadużycia, nieraz trudne do uchwycenia i stwierdzenia. Wyobraźnia ma tu bowiem nieograniczone możliwości dowolnych kojarzeń i fantastycznych interpretacyj, czego przykłady wskazać

można nawet w naukowych pracach psychologicznych Freuda i jego szkoły. Z tego właśnie źródła wyszedł surrealizm. Atoli na drodze naturalistycznego fizjologizmu bodaj jeszcze częściej zdarzają się aż jaskrawe odstępstwa od prawdy realistycznej. Naturalizm, jako metoda eksperymentalna, w której rzeczywistość, widziana poprzez pryzmat indywidualnego temperamentu artysty, podlega świadomie zamierzonemu wyjaskrawieniu, wyolbrzymieniu lub raczej spotwornieniu, odbiega od realistycznego objektywizmu w stopniu zapewne nie mniejszym, niż na biegunie przeciwnym romantyczny idealizm w swych wzlotach prometejskich. U źródeł naturalizmu w literaturze, będącego — jak wiadomo — skrajnym objawem antyromantycznej reakcji realizmu, a przynajmniej w naczelnych dziełach naturalistycznych, wykryć łatwo subjektywnie idealistyczny pogląd na świat, czyli w zasadzie postawę moralną tę samą, co i w romantyzmie. Zachodzą tu, oczywiście, poważne różnice, zwłaszcza w metodzie poznawczej, co uwidacznia się najdobitniej w stosunku naturalizmu do zagadnień metafizycznych. Atoli dzieła chociażby naturalisty francuskiego J. K. Huysmansa nasuwają odrazu wątpliwości co do głębszego charakteru tych różnic. We współczesnej powieści francuskiej wskazać można Mauriac'a, w którego utworach naturalistyczna metoda pojmowania rzeczywistości godzi się najzupełniej z religijnym poglądem na świat. Naturalizm nie był wcale wyparty przez neoromantyzm, lecz nadal nurtował pod tym prądem i nawet żłobił sobie nowe koryta. Przetrwał on dotąd i w chwili obecnej nawet się wzmaga, znajdując nowe dla siebie ujście w t. zw. powieści reportażowej, w której widzenie rzeczywistości bywa zazwyczaj skrajnie jednostronne, oparte na czysto eksperymentalnem formułowaniu zagadnień w oderwaniu od prawdy życiowej w jej skomplikowanej całości. Przykładem bardzo typowym *Oblicze dnia* (1934), niesłusznie rozreklamowana powieść Wandy Wasilewskiej. O ileż bardziej przekonywają czytelnika, mimo pewną naiwność przesłanek ideowych, tematycznie pokrewne tamtej powieści *Stare grzechy* (1934) Gustawy Jareckiej, a to dlatego, że ta zdolna autorka umiała postawić swe widzenie życia na lepszym dystan-

sie epickim, ogarniającym wielorakie aspekty ludzkiej prawdy. Tylko zaś te dzieła, gdzie widzenie rzeczywistości zostało ujęte wszechstronnie, czyli w sposób możliwie wyczerpujący rozmaite osobnicze i społeczne prawdy, odpowiadają w pełni postulatom realizmu. Taka powieść realistyczna jest, oczywiście, zadaniem znacznie trudniejszem, wymaga gruntownych i nieuprzedzonych studjów obserwacyjnych, dogłębnej wnikliwości psychologicznej i rzetelnego przemyślenia zagadnień, zmusza przytem autora do ukrywania się poza swem dziełem. Ten dystans objektywizmu nie wyklucza indywidualnych praw twórcy, wyrażających się w wyborze przedmiotu, w jego ograniczeniu i zwłaszcza w artystycznem opracowaniu. Konieczność należytego zorganizowania wyobraźni twórczej, obowiązująca w każdym utworze literackim, bodaj najwyraźniej występuje w powieści realistycznej. Wzorem może tu być twórczość Flauberta, której realizm nic nie utracił a wiele zyskał na świadomej i wytężonej pracy pisarza nad doskonaleniem oryginalnego artyzmu. Również we współczesnej powieści neorealistycznej konstruktywizm artystyczny ma znaczenie podstawowe. Obejmuje on przytem całokształt techniki twórczej i wszystkie jej składniki. Celowy w tym kierunku wysiłek twórczy podlega, oczywiście, automatyzacji, posługuje się w znacznej mierze intuicją, ale od bacznej czujności pisarza i od ciągłej pracy nad rozwojem własnego talentu i środków artystycznych zależy wielkość dokonanych zamierzeń. Myśl i słowo, charaktery i sytuacje, fabuła i rozkład momentów przełomowych, dynamika i ekspresja nie mogą być przypadkowe, lecz muszą wynikać z wewnętrznej potrzeby danego utworu literackiego, z jego własnej prawdy artystycznej, w odczuciu czytelnika równoznacznej z t. zw. prawdą życiową. Każda powieść, o ile jest artystycznie pomyślana, ma swój odrębny system organiczny i samodzielny kręgosłup estetyczny. Niezawsze zdajemy sobie sprawę, jak wygląda szkielet budowy powieściowej, jej unerwienie i obieg krwionośny. O jej doskonałości świadczy odrazu, gdy nie dostrzegając chwytów technicznych, czujemy się przekonani wyrażoną w niej harmonją prawdy życiowej z prawdą artystyczną, czyli treści

z formą. Gdy życie staje się sztuką, a sztuka — życiem. Można powtórzyć za Proustem, że pisarz winien dzieło swe opracować bardzo szczegółowo, z nieustannem przestawianiem sił, jak przy ofenzywie, podjąć je jako trud, przyjąć jako prawo, zbudować jak kościół, być mu uległym jak rządowi, przezwyciężyć je jak przeszkodę, zdobyć jak przyjaźń, wykarmić jak dziecko, stworzyć jak świat... We współczesnej europejskiej twórczości powieściowej do ideału tego świadomie dążą i najpełniej go realizują: Marcel Proust we Francji, Joseph Conrad i John Galsworthy w Anglji, Tomasz Mann w Niemczech, Knut Hamsun i Sigrida Undset, jako autorka *Krystyny, córki Lawransa,* w Norwegji, Aleksy Tołstoj w Rosji i in. Z żyjących pisarzy polskich: Berent w *Żywych kamieniach,* Kaden-Bandrowski w cyklu powieści o współczesnej Polsce, Nałkowska w swych głęboko przemyślanych i świetnie uruchomionych widzeniach zagadnień ogólnoludzkich, Dąbrowska w *Nocach i Dniach,* Strug w *Żółtym krzyżu,* Iwaszkiewicz w *Czerwonych tarczach...* Z młodszych pisarzy, u których troska o formę schodzi nieraz na drugi plan wobec tendencji społecznej, co np. szkodzi bardzo wybitnemu talentowi Kruczkowskiego, wysokim artyzmem kompozycji powieściowej wyróżnia się Michał Choromański. Można zaś wskazać więcej autorów, których utwory dobrze rokują o przyszłym rozwoju artystycznym współczesnej powieści polskiej, ponownie zajmującej to przodujące w literaturze znaczenie, jakie w dobie powojennej miała zrazu poezja liryczna.

Cechą zasadniczą powojennej literatury europejskiej jest żywo drgający nerw rzeczywistości, bliski związek z życiem, jak bodaj nigdy w sposób tak bezpośredni, zarówno w treści i formie, wyrażający się rytm współczesności. Doświadczenia czasu wojny ujawniły wagę rzeczy zwykłych, przeniosły punkt ciężkości od abstrakcyjnego idealizmu do praktycznego realizmu, dokonały skutecznej przemiany wartości w poglądach na bohaterstwo, nauczyły życiowej prostoty i wzmogły poczucie więzi społecznej. Nasz polski stosunek do ostatniej wojny kształtować się musiał inaczej, niż u narodów, które nie osiągnęły równie, jak my, przełomowej z tej wojny korzyści. W powojennej

naszej literaturze początkowo brzmi świeżość, radosna wiosenność, beztroskie upojenie swobodą. Ale niebawem rzeczywistość dnia powszedniego stłumiła te pierwsze porywy. Znika pogoda, opada lot, dzieje się u nas to samo, co gdzie indziej. Narasta świadomość bezpośredniej odpowiedzialności za życie społeczne. Nowy realizm jest wynikiem poglądu na świat opartego na własnej pracy i osobistej zasłudze.

Wrażenia wojenne musiały się nieco zatrzeć w perspektywie minionego wczoraj, żeby stać się mogły żywotnym zaczynem prądu duchowego, dążącego do takiego układu stosunków międzynarodowych i do tej postawy moralnej człowieka, coby dało się przeciwstawić wstrząsającej myśli o wciąż obecnem, groźnem widmie nowych walk bratobójczych. Koszmar wojny tak potężnie wszak ciąży na psychice ludzkiej, że dla zbawiennej dążności do powszechnego humanitaryzmu jest, przynajmniej narazie, nieprzezwyciężonym grzechem pierworodnym, pod którego działaniem dokonywane są krwawe porachunki społeczne, narodowe, rasowe i t. p. Na takiem podłożu rodzi się nowy idealizm, głoszący potrzebę kultu wzajemnej miłości, dobra bliźniego i wyzwolonej z egoizmu sprawiedliwości, słowem, potrzebę czynnego praktykowania zasad chrześcijańskich. I to bez względu na stosunek człowieka do zagadnień religijnych, bo chyba nikt nie zaprzeczy, że najszczytniejszym programem humanitaryzmu jest właśnie chrześcijaństwo. Nie chrześcijaństwo średniowieczne, ascetyczne, wypełnione kontemplacyjnem cierpieniem, lecz owo nasycone pogodą i radosną miłością świata i ludzi, z najgłębszych tęsknot człowieczych wynikające chrześcijaństwo Franciszka z Assyżu. To samo chrześcijaństwo, jakie z sugestywną siłą przekonania znakomity nasz hellenista Tadeusz Zieliński łączy z kultem starożytności klasycznej, a jakie z innych też płynąc źródeł, w rozmaity sposób nurtuje myślą naszych pisarzy, ujawniając się najbezpośredniej we franciszkaniźmie Jana Wiktora i Józefa Wittlina, najgłębiej w misterjach dramatycznych Rostworowskiego, najsceptyczniej w poglądach Nałkowskiej na współzależność dobra i zła, a znajdując nadto szerokie ujście w poezji, nietylko w liry-

kach religijnych Staffa, Lieberta, Bąka i in., lecz również w pacyfistycznych utworach Tuwima czy Słonimskiego... I z dziedziny filozoficzno-krytycznej przytoczyć tu można głębokich myślicieli chrześcijańskich Artura Górskiego i Marjana Zdziechowskiego, wszechstronnie erudycyjnego humanitarystę Pawła Hulkę-Laskowskiego, czy też młodokatolickiego racjonalistę Jana Emila Skiwskiego. Ten wzbierający prąd idei chrześcijańskiej, występujący w najszczytniejszych wysiłkach współczesnej europejskiej kultury duchowej, choć niezawsze wyraźnie się ujawnia, jest wszakże jednym z przewodnich czynników wewnętrznych nowego realizmu. Oto jest źródło i ostoja nowego patosu, opartego na etosie.

Że równocześnie ten najwyższego rodzaju patos musi wynikać z przesłanek etosu, dlatego to zagadnienia sumienia stały się w literaturze współczesnej przedmiotem najbardziej żywotnym. Czyniąc zaś społeczny rachunek sumienia, należało się zwrócić do życia takiego, jakie ono jest, do powszednich zajęć i trosk człowieka, do świata ludzi pracy, lub jak świetnie określił najczulszy w literaturze rzecznik współczesności polskiej, Juljusz Kaden-Bandrowski, do patosu codziennej prostoty. W twórczości literackiej człowiek staje się przedmiotem coraz dokładniejszych i zwłaszcza coraz rzetelniejszych badań psychologicznych i socjologicznych. Odrzucono pozę i obłudę, bez względu na jakąkolwiek tak zwaną rację stanu; zwalcza się wszelkie zakłamanie myślowe czy uczuciowe; potępia się choćby najszlachetniejszą ale czczą frazeologję; z niehamowaną żadnemi uprzedzeniami ani nakazami szczerością wnika się w ukryte sprężyny czynów ludzkich, aby odsłaniać prawdę człowieka w jej nagiej, choćby brutalnej, rzeczywistości. Ta walka o prawdę jest tylko wyrazem głęboko odczuwanej potrzeby sumienia. I jeśli w literaturze współczesnej widać dążenie do ujmowania zagadnień życia ludzkiego od strony środowiska i urządzeń społecznych, niemniej wydatnie przejawia się w niej skłonność do rozwiązywania spraw ogólnych ze stanowiska jednostek, drogą właśnie budzenia sumień. We wszystkich swych zjawiskach, bez względu na przekonania autorów, literatura współczesna ma cha-

rakter wybitnie demokratyczny, jest przeniknięta duchem demokracji i jest rzecznikiem tego ducha, wbrew jego kryzysowi na forum politycznem. Bez obawy o przesadę stwierdzić wolno, że wszyscy naprawdę mający coś do powiedzenia pisarze współcześni, tylko zaś oni tworzą literaturę, dążą, choćby nieświadomie, do wspólnego celu, różniąc się jedynie w poglądach na metody prowadzące do realizacji swych ideałów. Wypływa to właśnie z silnego poczucia rzeczywistości, z przenikającej twórczość współczesną chłonności zmysłowego widzenia świata, co nawet często dzieje się ze szkodą umysłowego pogłębiania zagadnień. Nad ciekawością umysłową pisarza współczesnego przeważa bowiem jego ciekawość zmysłowa. Wizja artysty opiera się mocno o konkretną prawdę życiową i, z niej wychodząc, choć interpretując ją rozmaicie, staje się wyrazem współczesnej struktury duchowej człowieka, korzeniami swemi wyrastającej z obecnej chwili dziejowej, nowemi zaś pędami sięgającej w nieznaną przyszłość, o której tyle wiadomo, że od teraźniejszości musi być inna. I dlatego tak rozpowszechnia się z różnych stron podejmowany dziś rewizjonizm historyczny i społeczny.

Trzeźwy, krytyczny stosunek do rzeczywistości, zrywający z abstrakcyjnym idealizmem, co bynajmniej nie wyklucza ani idealistycznego rewolucjonizmu poglądów, ani daleko sięgających programów kształtowania nowych form bytu społecznego, oto również znamienny rys nowego realizmu. Prostota nowego stylu architektonicznego, pozbawionego wszelkiego rodzaju ornamentacyjnych upiększeń, natomiast operującego czynnikami najdalej posuniętej celowości praktycznej ale i gigantycznej monumentalności rozmiarów, jest bodaj najpiękniejszym objawem zdobywczej woli nowego świata realnej pracy. W twórczości literackiej odpowiednikami tych dążeń współczesnych, przejawiających się w architekturze nowoczesnej, jest rozpiętość cyklów powieściowych z jednej strony, z drugiej zaś t. zw. nowa rzeczowość. Piękno prostoty i celowości, którego pojęcie wytworzyło widzenie nowoczesnych maszyn i urządzeń technicznych, zwróciło twórczość artystyczną do poszukiwania podobnych

wartości w całej otaczającej nas rzeczywistości. Powodzenie, jakie na tej drodze zdobyła poezja liryczna, odświeżając swe środki obrazowania i wartości emocjonalne, wpłynęło również na podjęcie podobnych prób w twórczości powieściowej. Stąd się wywodzi i ta nowa rzeczowość, której program sformułowali pisarze niemieccy, a w naszej literaturze dobre jej przykłady dali Zbigniew Uniłowski we *Wspólnym pokoju*, Adolf Rudnicki w *Żołnierzach*... „Narazie — pisze na ten temat Gruszecka w cytowanem już studjum o powieści współczesnej — cechą główną tego sposobu pisania jest możliwie wielka oszczędność efektów „powieściowych" w podawaniu rzeczy naocznych, najwspółcześniej przeżytych. Ale to nie jest ustosunkowanie się do nich jak do rzeczy „godnych chwały, gloryfikacji, podziwu". Ta oszczędność efektu, ta rzeczowość to jest nie cel, ale skutek; skutek bycia (albo chęci bycia) opanowanym, ścisłym, trzeźwym, naturalnym i prostym człowiekiem współczesnym. Bez patosu uczuciowego, bez budzenia dla siebie współczucia w powieści, bez pokazywania się w korzystnem świetle. Coś z ideologji skautowskiej, coś z rzetelności uczonego. Mam wrażenie, że myli się gruntownie prof. Kołaczkowski mieszając epikę i tę nową rzeczowość. Nowa rzeczowość służy do walki, nie do gloryfikacji. Oczywiście walki wcale nie grzmiącej, ale mimo to walki: z chaosem, z niewiadomo naszego kataklizmowego czasu. Nie ucieczka — w przeszłość czy w przyszłość — ale spokojne bycie gotowym, zorjentowanym trzeźwo wobec burzy. To jest nowa rzeczowość. Oczywiście nie tyczy się to tematu powieści. Może być powieść z przeszłości, ale oświetlająca nowym, dzisiejszym aparatem rzeczy, których tradycyjna powieść dostrzec nie miała możności, które widać dopiero od nas. Epika stanie się wyrazem czasu, kiedy wejdziemy w stadjum spełniania wielkiego, wiodącego w przyszłość dzisiejszych zagadnień programu. Ale najpierw trzeba ten program powziąć. Nie jest nim jeszcze nic z tego, co się dotąd u nas dzieje; to są w poczuciu społeczeństwa rozmaite „konieczności życiowe". Dopiero kiedy przyjdzie do tworzenia nowego układu życia, tworzenia, do którego porwie się z zapałem i wiarą całe

społeczeństwo, nie odwracając się od najprzykrzejszych wymagań czasu, brnąc wytrwale przez wielkie prace i wysiłki — nic tak nie spaja ludzi, jak wielkie prace — wtedy dopiero przyjdzie czas na gloryfikację". Dodać tu należy, iż tak pojmowana epika podejmuje raczej tematy z przeszłości, w stosunku zaś do swej współczesności powieściopisarz bywa najczęściej heretykiem lub satyrykiem, co się przejawia i w literaturze Rosji Sowieckiej, gdzie chyba najkonsekwentniej i najcałkowiciej rozwija się właściwy duchowi naszej epoki typ człowieka-realizatora, wypełniający program najściślej materjalistycznego idealizmu społecznego. Skądinąd zaś słusznie mówi Jan Emil Skiwski: „Wogóle to niedobrze, kiedy przywiązuje się tak dużą wagę do poszczególnej książki, rzekomo wyjaśniającej wszystko. Ukazywanie się książek z taką pretensją jest symptomatem niepokoju i niepewności... Człowiek silny i pewny siebie nie ma tej drapieżnej pożądliwości chłonięcia prawdy wielkiemi haustami wprost ze źródła. Znosi spokojnie, że prawda udziela mu się częściowo, że mu znika z przed oczu, i znowu w jakimś przelotnym błysku ukazuje się na niespodziewanym zakręcie... Mit o całym człowieku jest jednym z najbardziej podstępnych i szkodliwych. Niema „całego" człowieka. Człowiek jest pozycją wiecznie otwartą..." Nietrudno zauważyć, że we współczesnej twórczości literackiej, w jej psychologiźmie i nowej rzeczowości, występuje właśnie dążenie do burzenia wszelkich autorytetów, do ujmowania poglądu na mechanizm rzeczywistości społecznej od strony szczegółów, do wydobywania prawdy człowieka z drobnych spraw dnia powszedniego. I dzieje się to wbrew totalizmowi państwowemu i pokrewnym mu mitom politycznym.

Atoli od literatury, jak wogóle od sztuki, oczekujemy także zaspokojenia głębszych tęsknot ludzkich, jakie najogólniej określa miano tęsknot religijnych, czyli jakiejś integralnej wiedzy bytu. Współczesna twórczość literacka w tych jej dziełach, które konsekwentnie wypełniają program nowej rzeczowości, a co rozszerza się poniekąd na cały teren nowych prądów artystycznych, nadmiernie się poddaje hegemonji nauk technicznych

i ekonomicznych, z istotną dla siebie szkodą zaniedbując, poza rzadkiemi wyjątkami, uprawę myśli filozoficznej. Tymczasem w dziedzinie nowych badań naukowo-przyrodniczych daje się zauważyć objaw wręcz przeciwny, a co znamienne, że największą poczytność zdobywają dziś popularyzatorzy t. zw. wiedzy ścisłej, których książki odznaczają się szerokim polotem myśli, bądź to dogłębnie wnikającej w najistotniejsze zagadnienia ludzkiego bytu, bądź też sięgającej niekiedy najdalszych widoków kosmicznej syntezy. Ów masowy zwrot przeciętnego czytelnika kulturalnego do literatury naukowej wiąże się bezpośrednio z przemianami dokonywującemi się w psychicznej postawie współczesnych twórców nauki. Oto coraz częściej uczeni, doniedawna zasklepiający się w szczegółowych dociekaniach laboratoryjnych i jakby zamknięci od świata czterema ścianami swoich pracowni, przechodzą na pole szerszych uogólnień i zarazem dążą do nawiązania najbliższego kontaktu z życiem społecznem. Jest to także jeden ze skutków okresu wojny, gdy siły całego kraju mobilizowano do najszerzej pojętej pracy nad środkami obrony narodowej. Ale jest to również objaw zasadniczego przełomu psychicznego w charakterze twórczości naukowej, którą przestały zadawalać zadania analityczne, doprowadzone do drobiazgowego zróżniczkowania. Gdy zaś nowe teorje fizyczne podważyły wartość niewzruszonych dotąd pewników naukowych i zachwiały w posadach deterministyczny pogląd na świat, odsłoniły się przed myślą ludzką nowe perspektywy filozofji naukowej na drodze poszukiwania ostatecznych rozwiązań zagadki naszego istnienia. A z drugiej znów strony tem silniej wzbiera prąd praktycznego stosowania badań naukowych, do czego niemałym bodźcem jest ekonomiczne podłoże życia, zniewalające do społecznie racjonalnej gospodarki wszelkiemi rozporządzalnemi siłami i środkami ludzkiej pracy. Ta, jeśli wolno się tak wyrazić, humanizacja wiedzy, w jej nawet najbardziej abstrakcyjnych dociekaniach, wydaje się być wysoce charakterystycznym objawem doby obecnej. Nowa, w oczach naszych tworząca się epoka demokratycznego świata pracy nietylko uspołecznia zasady bytu jednostkowego, lecz również ogarnia całość życia ludz-

kiego we wszystkich jego sprawach i dążeniach, organizuje je świadomie i celowo w kierunku tworzenia powszechnego i dla każdego jednakowo dostępnego dobrobytu, w szerokiem a więc i kulturalnem znaczeniu tego wyrazu, ale oczywiście w ramach wzajemnego współdziałania poszczególnych zdolności i wysiłków. Tym najbliższym celom budowy życia narodowego podlega też praca naukowa, która wszakże w ogólnej organizacji społecznej spełnia wybitną rolę kierowniczą, okazując nawet ambicje do stanowiska naczelnego. Przykładem pod tym względem bardzo znamiennym są angielskie zrzeszenia pracowników naukowych, których akcja zmierza wyraźnie do wszechstronnej działalności społecznej, zawiązany zaś z końcem roku 1933 Naukowy Komitet Parlamentarny w Londynie, stanowiąc łącznik między nauką a izbą ustawodawczą, jest już trzecią zrzędu próbą uzyskania wpływu uczonych na bieg spraw państwowych. Twórczość artystyczna w normalnych warunkach bytu narodowego nie ma i nie może żywić tego rodzaju praktycznych ambicyj, ale jej oddziaływanie na kształtowanie się ducha narodowego jest ważne i niewątpliwe, choćby dlatego, że jest ona wzruszeniowo spotęgowanym wyrazem kulturalnym człowieka i życia danej chwili dziejowej. Temu prawu, ograniczającemu widnokręgi sztuki, zwłaszcza zaś sztuki realistycznej, podlegają nawet genjalne indywidualności twórcze.

We współczesnej twórczości artystycznej, równolegle z uprawą tradycyjnego realizmu i z kształtowaniem się nowego realizmu, występują też inne kierunki, inicjowane głównie w malarstwie i stamtąd przeszczepiane do literatury. Można je objąć ogólną nazwą wspominanego już przygodnie ekspresjonizmu, aczkolwiek określenie to oznacza również pewien szczególny odłam tego prądu, rozwinięty w Niemczech, skąd w pierwszych latach powojennych próbowano go przyswoić w Polsce na łamach poznańskiego *Zdroju,* czasopisma artystyczno-literackiego wydawanego w latach 1917—1920 przez Jerzego Hulewicza (ur. 1886), a z czem współdziałano poniekąd w krakowskich *Maskach,* miesięczniku redagowanym w roku 1918 przez Tadeusza Świątka (ur. 1884). Ta polska od-

miana ekspresjonizmu niemieckiego trwała krótko i nie wydała dzieł przełomowych, ale wpłynęła ożywczo na nasze życie artystyczno-literackie. Pierwotnie *Zdrój* nie miał wyraźnie określonego programu, wskrzeszał niejako tradycje *Chimery*, służąc sztuce bez względu na hasła i skupiając przy sobie najwybitniejszych pisarzy starszych i młodszych. Rzecz znamienna, że w urabianiu się nowego prądu ideowo-artystycznego udział bardzo żywy miał też Przybyszewski, nawiązujący program ekspresjonizmu do *Genezis z Ducha* Słowackiego, a nie bez pewnego powodzenia stosujący metodę ekspresjonistyczną w swej powieści p. t. *Krzyk*. Jednym z najczynniejszych współpracowników *Zdroju* był również Zegadłowicz, dla którego ten okres przejściowy, wyrażony *Odejściem Ralfa Moora* i poematem *U dnia, którego nie znam, stoję bram,* nie pozostał bez wpływu na późniejszą twórczość poety Beskidu. Rzucone przez Adama Bederskiego (ur. 1893) hasło ekspresjonizmu polskiego rozwinęli programowo Jan Stur (zm. 1923) i Zenon Kosidowski (ur. 1898). „Ekspresjonizm — pisał Stur w artykule p. t. *Czego chcemy* — jest dalszym ciągiem Romantyzmu. Jest dalszym ciągiem: t. zn. jest dążeniem, idącem w tym samym, co Romantyzm kierunku, jeno, że dalej, spełniając jego postulaty w sposób bardziej konsekwentny, a tem samem bardziej radykalny. „Czucie i wiara — powiada Mickiewicz w *Romantyczności* — silniej mówią do mnie, niż mędrca szkiełko i oko“. Czyli: to, co się we mnie dzieje, czego dostrzec, usłyszeć, dotknąć się, żadnym zmysłem uchwycić nie mogę, co jedynie odczuwam i w co wierzę, jest rzeczą ważniejszą, prawdziwszą, wznioślejszą, niż wszystkie objawy zewnętrznego, dotykalnego świata. Konsekwencją logiczną wywyższenia duszy, wnętrznych, niepodpadających pod zmysły uczuć, rozmyślań, namiętności i t. d., ponad świat materjalnych kształtów, jest wywyższenie prawdy ponad piękno. Skoro uczucia nasze są rzeczą najpierwszej wagi, musimy się bezwarunkowo starać, by całe, nietknięte, żadną stylizacją, żadnem przeinaczeniem niesfałszowane, nie tracąc swego zabarwienia, ni intensywności, przedostały się z wnętrza naszego do wnętrza osób, którym pragniemy je zakomunikować. Musimy — o ile to moż-

liwe — osłabić znaczenie Mickiewiczowskich słów: „język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie“, i o ile możności, nie kłamać, t. zn. nie przystosowywać, nie przykrawywać uczuć do reguł t. zw. piękna, ograniczającego wolny sposób wyrażania się, ale, *przystosowywać sposób wyrażania się do szukających wyrazu uczuć*. Piękno było dotąd ściśle związane z objawami widzialnej, dotykalnej rzeczywistości. A jak już zaznaczyliśmy, dla ekspresjonizmu, jako prądu metafizycznego, zewnętrzność wobec wewnętrzności jest niczem. Przeto nader łatwo może z piękna w imię prawdy zrezygnować. Czyni to ekspresjonizm. Ale rezygnuje jeno z piękna, polegającego na jakiemś tam danem ustosunkowaniu, na jakiejś tam pod zmysły podpadającej proporcjonalności kształtów, przy pomocy których wyrażają się myśli i dążenia duszy. Temu pięknu przeciwstawia ekspresjonizm piękno inne, polegające na harmonji kształtu z tem, co w kształcie chciało się wyrazić, na zupełnem dostosowaniu formy do szukającej wyrazu treści i płynącej stąd olbrzymiej improwizacyjno-mickiewiczowskiej mocy uczucia!“ — Streszczając ten zasadniczy ustęp *creda* zdrojowców, powiemy, że celem tak pojmowanego ekspresjonizmu jest oddanie w sposób najwięcej bezpośredni i najmniej uzależniony od zewnętrznych norm tworzywa artystycznego, najistotniejszych, wewnętrznych przeżyć człowieka. Nie o co innego chodziło Przybyszewskiemu, gdy w bojowych latach neoromantycznej Młodej Polski rzucał hasło „nagiej duszy“. Ale w ekspresjonizmie zdrojowców czynnik estetyczny zostaje zupełnie podporządkowany czynnikowi duchowemu, co potęguje nadto kierunek religijno-mistyczny tego prądu. Nie bez powodu Stur zwrócił wydatną uwagę na twórczość Micińskiego, którego uznać należy i za prekursora i za najwybitniejszego realizatora ekspresjonizmu, zanim ten programowo się narodził. Naszym właściwym ekspresjonistom nie dostawało tego niezwykłego polotu wyobraźni, z jakim Miciński umiał swym duchowym wizjom nadać sugestywny wyraz odrębnego artyzmu. Zdrojowcy, z których przedwcześnie zmarły Stur był zapewne talentem najciekawszym i największe rokującym nadzieje, w utworach swych zdobywali

się niekiedy na wysokie napięcie emocjonalne, ale nie zdołali wyjść poza chaotyczny abstrakcjonizm. „Dlatego — trafnie zauważył Stanisław Kasztelowicz w swem studjum o ekspresjonizmie polskim — utwory Stura tak nużą, tak nic nie wzruszają, nie zajmują wyobraźni, nie każą przeżywać stanów duchowych. Utwory te, zamiast być wypowiedzią najgorętszych objawień duszy, aż nadto często przeobrażają się w rozumowaną gadaninę bez związku i możliwości estetycznych doznań".

Ekspresjonizm poetów *Zdroju* był właściwie spóźnionym a wybujałym objawem neoromantycznej walki o duchowe przezwyciężenie rzeczywistości. Szerzej pojmowany ekspresjonizm europejski, z którego wywodzą się i zdrojowcy, powstał na terenie malarstwa, jako reakcja przeciw naturalistycznemu impresjonizmowi. Podstawowem założeniem metody ekspresjonistycznej jest postulat, że dzieło sztuki ma być wyrazem artystycznego pomysłu, nie zaś wrażeniem oglądanej czy przeżywanej przez artystę rzeczywistości. W przeciwieństwie do sztuki naturalistycznej, opartej na wrażeniach albo pojęciach, punktem wyjścia ekspresjonizmu jest wyobrażenie. Zadaniem malarstwa nie jest więc odtwarzanie świata widzianego, czyli wzrokowej iluzji tego świata, zapomocą linji i barwy, lecz zagadnienie linji i barwy samych przez się. Linja i barwa nie mają być tylko środkiem do celu, same dla siebie mogą być celem, bo same przez się posiadają siłę ekspresyjną. Taki program artystyczny znajduje uzasadnienie w nowszych badaniach psychologicznych, stwierdzających, że nasze wyobrażenie rzeczywistości nigdy nie odpowiada ścisłemu obrazowi rzeczywistości doznawanej, ale stanowi jej przeobrażenie, zależne od naszej indywidualnej psychiki. To założenie ideologiczne uprawnia do najbardziej ekscentrycznego przedstawiania wyobrażeń, do zupełnego deformowania zjawisk świata widzialnego, zależnie od woli czy dowolności artysty, stwarzającego w swem dziele do niczego niepodobną, subjektywną wizję własnej swej wyobraźni. Według teorji ekspresjonistycznej nie przez odtwarzanie realistycznego podobieństwa osiąga się poszukiwaną pełnię artystycznego wyrazu, lecz zapomocą deformowania

widzianej rzeczywistości, przez odległe aluzje lub abstrakcyjne pomysły. W ten sposób ekspresjonista oddać pragnie skoncentrowany wyraz wewnętrznej treści, czyli jakby samą duszę rzeczy. W dziedzinie literatury krańcowe zastosowanie metody ekspresjonistycznej wprowadził m. in. James Joyce w *Ulyssesie,* z dużem powodzeniem przedstawiając „wnętrzności" psychiczne człowieka. Zupełnie oryginalne wyniki osiąga St. Ign. Witkiewicz w swych dramatach.

Ogarniając rozmaite przejawy ekspresjonizmu, do których należą i najwcześniejszy futuryzm i późniejsze kierunki nowej sztuki, jak dadaizm, surrealizm i in., w tym prądzie artystyczno-literackim dostrzega się przedewszystkiem czynną wolę życiowego odrodzenia. Zwłaszcza f u t u r y z m włoski, mimo silnie w nim występujące skłonności deformacyjne, jednak ujmowane w ład konstruktywizmu, okazał wybitnie społeczne oblicze nowej sztuki. Założeniem programowem futuryzmu było wyobrażenie dynamicznej rytmiki przedstawianych wizyj, czyli wogóle dynamizmu nowoczesnego życia cywilizowanego, jego maszynowego pędu i rozmachu, równoczesności występujących w tym samym czasie zjawisk, zacierania się granic między myślą a czynem, wogóle żywiołowej bujności technicznego zwycięstwa człowieka nad przyrodą. Również w innych przejawach ekspresjonizmu, choćby pod pozorami nihilistycznego zwątpienia, występuje wola czynnego organizowania podstaw duchowych nowego życia w przewietrzonej i oczyszczonej atmosferze nowej kultury. Od radykalnego nihilizmu łatwo się przechodzi do radykalnej wiary. Pod wpływem zaś rewolucyjnych przewrotów społecznych wytwarza się także w sztuce rewolucyjne poszukiwanie nowych wartości. Rzecz zrozumiała, że najintensywniej oddziaływują sugestje nowej rzeczywistości rosyjskiej. Ideologja marksistowska ze swą metodą dialektyczną wyciska na nowej sztuce wyraźne swe piętno. Nawet koncepcje metafizycznego poglądu na świat otrzymują wymiary materjalistycznego racjonalizmu. Na tej drodze dokonywa się też synteza ekspresjonizmu z neorealizmem. Jak wszelkie klasyfikacyjne uogólnienia, przedstawiony tu obraz prądów

epoki jest schematycznie uproszczony. W twórczości artystycznej czynnikiem rozstrzygającym jest indywidualność twórcy, która nie mieści się bez reszty w żadnym zgóry powziętym programie. Nad wszystkiemi zaś przejawami literatury współczesnej, w obu jej zasadniczych kierunkach: neorealistycznym i ekspresjonistycznym, góruje ideał nowego człowieka. Bierny i odosobniony marzyciel ustępuje przed człowiekiem czynu, działającym z pozytywną wolą realizowania zamierzeń, podejmowanych na płaszczyźnie surowego poczucia rzeczywistości społecznej. Nawet tęsknota za integralną pełnią życia wyraża się przedewszystkiem w reformatorstwie społecznem. Stąd szerzy się skłonność do tematów środowiskowych, zwłaszcza w twórczości powieściowej, skąd przenika i do poezji, podejmującej w tym celu zadania epickie.

Wzmagająca się świadomość klasowa wysuwa program nowej sztuki proletarjackiej, polegający zresztą na gruntownem nieporozumieniu, że nowe wartości kulturalne obejdą się bez tradycyjnego dziedzictwa. To doktrynerskie urojenie objawia się u nas ostatnio i na t. zw. chłopskim froncie literackim. Na innej podstawie poniekąd także w literaturze kobiecej, na jej odcinku bojowego feminizmu. Takie lub inne objawy ciasnoty widnokręgów intelektualnych i idącego za tem braku wyrozumiałości dla odmiennych poglądów na świat, przejściowo nawet zagrażają naszemu kulturalnemu stanowi posiadania, który jednak nie da się odrzucić ani unicestwić. Nasi domorośli marksiści, odznaczając się naogół naiwnym prymitywizmem, czerpią natchnienie przeważnie z drugiej ręki, nadto nie będąc umysłowo przygotowanymi do korzystania z poważnych prac naukowo - teoretycznych, zadawalają się znajomością popularnej literatury agitacyjnej, skąd żywcem przejmują swe dogmaty i hasła. Przykładem bardzo typowym artykuły publicystyczne Marjana Czuchnowskiego, zresztą wybitnie zdolnego poety. Pokrewne objawy zuchwałej grafomanji społeczno - politycznej, wdzierającej się i na teren zagadnień kulturalnych i artystycznych, łatwo wskazać także w przeciwnych obozach. Czy to z sowieckiego komunizmu, czy też z faszystowskiego lub hitlerow-

skiego nacjonalizmu przenikają do nas niemal wyłącznie manifesty na użytek tłumu, a cała wytężona praca uczonych rosyjskich, włoskich czy niemieckich nad budową krytyczno-teoretycznych podstaw nowych ideologij społecznych dochodzi do wiadomości tylko szczupłej garstki lekceważonych dziś klerków, z których, oprócz Karola Irzykowskiego, dużą niezależnością gruntownie przemyślanych na te sprawy poglądów kulturalnych wyróżniają się Karol Ludwik Koniński, Paweł Hulka-Laskowski, Jerzy Stempowski, gdy natomiast niepozbawieni dobrego krytycyzmu i wybitnie uzdolnieni przedstawiciele różnych obozów wojujących na terenie kultury duchowej: Stanisław Baczyński, Jan Nepomucen Miller, Stanisław Piasecki czy nawet Jan Emil Skiwski — bywają ponoszeni temperamentem publicystycznym albo naginają fakty do zgóry powziętych założeń. Istnieje wszakże niezgłębiona przepaść między wymienionymi ostatnio krytykami społeczno-literackimi a krzykliwą demagogją płytkich agitatorów t. zw. kultury proletarjackiej. Nic więc dziwnego, że nawet w stosunku do sowieckich prądów ideowo-kulturalnych nasi ich wyznawcy są stale spóźnieni. Negując zaś narodowe wartości kulturalne, jako rzekomo wrogie nowej kulturze świata pracy, przeoczają, że właśnie w Rosji Sowieckiej bynajmniej nie ustał, lecz wydatnie się wzmógł kult odziedziczonego po przodkach dorobku nauki, literatury i sztuki, że np. Puszkinowi poświęca się tam pomnikowe wydawnictwa i szczegółowe studja naukowo-krytyczne, że tegoż Puszkina jako poetę wyżej się ceni od twórczości współczesnych poetów rosyjskich, że wreszcie wśród przekładów z literatury polskiej nadal dominuje Sienkiewicz, którego *Janko Muzykant* aż w sześciu popularnych serjach wydawniczych jest rozpowszechniany wśród młodzieży szkolnej i przez bibljoteki ludowe, że są podejmowane nowe tłumaczenia dzieł Mickiewicza, że Mickiewiczem, Reymontem i in. „burżuazyjnymi“ pisarzami polskimi krytycy sowieccy zajmują się w obszernych i aż drobiazgowych studjach i t. d. I kto wie, czy eksperyment sowiecki swego niewątpliwego dziś już powodzenia nie zawdzięcza przedewszystkiem wydatnie rozwiniętej pieczy nad sprawami kultury duchowej, byłoby

zaś niegodnem materjalistycznego poglądu na świat i wręcz lekkomyślnem marnotrawieniem sił społecznych, gdyby miano wyrzekać się tradycyj kulturalnych tylko dlatego, aby klasowej świadomości proletarjackiej nie obarczać dziedzictwem kultury świata kapitalistycznego. Samo zresztą pojęcie kultury opiera się na ciągłości tradycyjnej, kultura zaś nie jest wytworem jednej tylko epoki czy jednej klasy społecznej, lecz całej ludzkości w jej rozwoju dziejowym. Są to prawdy oczywiste, których jednak nie rozumieją zaślepieni w swej młodzieńczej bucie, a swe niedouczenie maskujący aroganckim tupetem, niedowarzeni marksiści swojskiego chowu. Nie wartoby o tem wspominać, gdyby nie wpływ, jaki oni, niestety, wywierają na budzący się wśród młodzieży wiejskiej nowy ruch kulturalny. Ale i ruch ten, i jego czynniki popędowe są również znamiennym objawem wzbierającego zewsząd prądu czynnego, zdobywczego życia. Nie należy zaś wątpić, iż fermentujące dziś zaczyny, podsycane nadto przez kryzys ekonomiczny, najdotkliwiej ciążący nad wsią i chłopem, staną się istotnie zwrotem przełomowym w kierunku chłopskiego odrodzenia narodowo-kulturalnego, a gdy ono pocznie krzepnąć na siłach, odpadną od niego sztucznie narzucone wpływy anarchizujących niedorostków. Przyśpieszenie tego procesu nastąpić może przez racjonalne współdziałanie inicjatywy rządowej, jeśli ta inicjatywa, słusznie już zwróciwszy uwagę na sprawę ekonomicznego położenia wsi, nie zaniedba niemniej ważnej sprawy kultury duchowej, jakiem to zaniedbaniem jest np. opieszałość w nader doniosłym postulacie wprowadzenia ustawy o bibljotekach gminnych. Żywa dyskusja, jaką wywołała powieść Jalu Kurka p. t. *Grypa szaleje w Naprawie,* w jaskrawo ponurem świetle przedstawiająca nędzę i zacofanie wsi podhalańskiej, jest jeszcze jednem świadectwem, że kulturalny czyli czytający ogół społeczeństwa polskiego czule reaguje na poruszane w twórczości literackiej zagadnienia społeczne. I od tej więc strony, t. j. od strony oddziaływania dzieła literackiego, przejawia się charakterystyczne dla naszych czasów przesunięcie zainteresowania kulturalnego od indywidualnej do społecznej prawdy człowieka. Łowiectwo

dusz i kontemplacja stanów psychicznych przestały poruszać wyobraźnię dzisiejszego czytelnika, lepiej przemawiają doń te utwory, w których na tle realistycznego widzenia świata odsłania się mechanizm życia społecznego albo ujawnia psychika ludzkiego czynu.

W dalszych przemianach nowych prądów artystycznych, rodzących się z ekspresjonistycznych założeń, a występujących pod coraz innemi nazwami, moment społeczny odgrywa rolę coraz wydatniejszą. Z rewolucjonizmem formy łączy się idea rewolucjonizmu społecznego, niektórzy zaś przedstawiciele nowej sztuki wprowadzane w swych utworach rozprzężenie tradycyjnych środków ekspresji pojęciowej i artystycznej wysuwają wręcz jako postulat burzenia starego ładu. Objaw to znamienny, że i taki postulat podnosi się do znaczenia całego programu poetyckiego. Bo wogóle programowość jest dla nowej sztuki zjawiskiem bardzo charakterystycznem. We wcześniejszych proklamacjach powojennych futurystów polskich, z których najgłośniejsze były wystąpienia Jasieńskiego, Sterna i Wata, naśladowano manifesty Marinettiego. Stanowisko odosobnione i odrazu odrębne zajął Stan. Ign. Witkiewicz, jego teorja „czystej formy" pozostała jednak indywidualną własnością autora. Ale wszczęta na ten temat dyskusja, w której najczynniejszym i najpoważniejszym przeciwnikiem okazał się Irzykowski, wpłynęła wydatnie na krystalizowanie się nowych zasad estetycznych. Nie od rzeczy będzie tu zauważyć, że i na terenie poezji *Skamandra* podjęto studja nad zagadnieniami formalnemi, mianowicie Leonard Podhorski-Okołów (ur. 1891) i Adam Szczerbowski ze stanowiska teoretycznego, Karol W. Zawodziński (ur. 1890) w rozbiorach krytycznych. Nie idzie w nich wszakże o formułowanie programu, lecz o zbadanie, określenie i ocenę nowych środków technicznych w powojennej poezji polskiej, zwłaszcza w zakresie współdźwięczności, której czynniki znacznie urozmaicono i odświeżono, obok rymów zupełnych posługując się w dużym stopniu rymami niezupełnemi, asonansami i aliteracją. Natomiast przeciwstawiający się skamandrytom awangardziści rozwinęli żywą działalność teoretyczno-programową, dosto-

sowując swą twórczość do powziętych zgóry założeń. Na tym terenie współczesnej twórczości poetyckiej znaczenie przewodnie ma Tadeusz Peiper, który zwłaszcza w okresie *Zwrotnicy*, wydawanego przezeń w Krakowie w latach 1922—1927 czasopisma pod hasłem „sztuki teraźniejszości“, wpływał bardzo poważnie na młode pokolenia poetów. Poetyka Peipera opiera się na konsekwentnie przemyślanej budowie nowych podstaw estetycznych, ideowo związanych z życiem społecznem i świadomie kształtowanych pod kątem widzenia potrzeb nowej rzeczywistości kulturalnej.

W pierwszych poczynaniach futurystycznych, za wszelką cenę zrywających z dotychczasowemi szablonami, poezja wychodzi na ulicę, a zatem i ulica wchodzi do poezji. Stało się to już poniekąd w poezji skamandrytów, ale futuryści czynnik ten spotęgowali. Zyskało na tem napięcie emocjonalne, wyrażające się zarówno żywem tętnem poetyckiej ekspresji, jakoteż naturalistyczną trywjalnością obrazowania, słownictwem obfitującem w zwroty dosadne, jaskrawe i cyniczne. Przeciwstawiając się później formistom, głoszącym wyłączną hegemonję formy w sztuce, futuryści oświadczają: „Chodzi nam o taką syntezę sztuki, która, wyzwoliwszy się z pęt metafizycznych, wyzbywając się balastu sentymentalności i symboliki, stałaby się wreszcie nadbudową, nie trzymającą się wzorów rzeczywistości i wystarczającą samej sobie jedynie na podstawie swych walorów: nowych, rozumowo niemożliwych do przedstawienia sobie przenośni i wartości formalnych, bez których istnienie treści empirycznej w dziele sztuki nie byłoby usprawiedliwione. Nie zrywamy jednak, jak to czynią wyznawcy polskiego formizmu, z ideową treścią w sztuce. Światopogląd bowiem, wyznanie wiary artysty jest tem, dzięki czemu staje się dzieło sztuki wszechludzkiem i demokratycznem. Treść owa musi jednak wyzwolić się z szablonu formy i znaleźć w niej ścisły odpowiednik, choćby to doprowadzić miało do nieoczekiwanych ekstrawagancyj...“ Ostatecznie, między rozmaitemi odłamami wyznawców nowej sztuki nie było zasadniczych różnic w poglądach na sprawy formy poetyckiej. Gdy niektórzy z futurystów, jak Stern,

przeszli ewolucję w kierunku potępianego przez nich paseizmu, inni, jak Jasieński i Wandurski, przenieśli się na terytorjum sowieckie, a z formistów Chwistek staje się rzecznikiem filozoficznej kultury duchowej, zaś przeciwstawiający się mu poglądem na świat St. Ign. Witkiewicz swą sztukę „czystej formy“ opiera na indywidualistycznej metafizyce, — programowa działalność awangardy poetyckiej skupia się przy osobie i pod wpływem Peipera.

Punktem wyjścia programu artystycznego Peipera jest kult teraźniejszości, dążenie do stworzenia w sztuce nowego wyrazu dla „nowego rozkołysania życia i idei o życiu“, odkrywanie nowego piękna w krajobrazie „miasta, masy i maszyny“. Głównemi elementami środków technicznych nowej poezji: nie słowo oderwane lecz układ nowego zdania poetyckiego, nowy sposób budowy poematu na drodze wybitnie logicznego następstwa zdań w tak nazwanym układzie rozkwitania, nowa metafora o eliptycznym charakterze odległych asocjacyj, widzenie i myślenie obrazami i za tem idący przerost metaforyzacji, równouprawnienie walorów poetyckich na całej przestrzeni utworu z zupełnem odrzuceniem pointy, wreszcie nowe sposoby dźwiękowej struktury wiersza przez oddalenia współbrzmień rymowych. Taki program poetycki nosi na sobie wyraźne piętno intelektualistycznej postawy twórczej i architektonicznego konstruktywizmu. Najkonsekwentniej realizują go Peiper i z pewnemi odmianami Przyboś, którego talent o mocniejszem napięciu uczuciowem poniekąd rozluźnia więzy teoretyczne. Od programu Peipera, przyswoiwszy sobie jego zdobycze, odbiegają w różnych kierunkach surrealista Ważyk, żywiołowo rewolucjonizujący Czuchnowski i wybuchowo liryzujący Kurek, ale wszystkich ich łączy wspólna w zasadzie metoda twórcza, oparta na pokrewnych założeniach teoretycznych. Nowe ich sformułowanie usiłował dać Brzękowski pod nazwą poezji integralnej. Zresztą wprowadzona przez Peipera nowa kultura wiersza rozpowszechnia się nagminnie w młodych pokoleniach poetyckich, a nawet przenika do skamandrytów, skoro i u Tuwima wskazać można ślady jej oddziaływania.

Trudno dziś nie uznać, że ci krakowscy poeci awangardy istotnie rozszerzyli i odświeżyli technikę poetycką. Grzechem ich wszakże jest doktrynerskie ograniczanie się do pewnych tylko środków artystycznych, zupełny brak zrozumienia dla wartości innych poetów, a co za tem idzie, ciasnota dalszych widoków rozwojowych i uszczuplanie własnych możliwości twórczych. Wspomniani czołowi awangardziści są wszakże zdolni do przezwyciężenia swych stanowisk, sama zaś doktryna najdotkliwiej ciąży i najujemniej wpływ swój odciska na ich naśladowcach.

Wśród poetów młodszych i najmłodszych dadzą się wyraźnie odgraniczyć trzy szkoły poetyckie: *Skamandra*, awangardy krakowskiej i Zegadłowicza. Zwłaszcza dwie pierwsze, bo trzecia mniej wchodzi w rachubę, stworzywszy zrazu żywe i chłonne środowiska, grożą niebezpieczeństwem zasklepionych „akademizmów". Mniej twórcze jednostki tak są bowiem ślepo zapatrzone w swe wzory, że nieraz trudno je między sobą rozróżnić.

Ten mimetyzm naśladowców wydaje się być dla dalszego rozwoju współczesnej poezji polskiej conajmniej szkodliwy, mimo że słusznie już ktoś zauważył, iż ze wszystkich manij najmniej niebezpieczną jest grafomanja. W danym jednak wypadku zjawisko literatury naśladowczej, co da się rozszerzyć i na ułatwioną fakturę reportażową w powieści, jest poczęści wynikiem tłumnego napływu do literatury jednostek przeciętnych ze środowisk społecznych o niskim poziomie kultury umysłowej. Objaw to więc raczej przejściowy, który ustąpi wraz z dojrzewaniem poszczególnych talentów i narastaniem ich osobistej kultury duchowej.

W tych warunkach tem większej doniosłości nabiera działalność prof. STEFANA KOŁACZKOWSKIEGO (ur. 1887) na uniwersytecie krakowskim. Jego troska o wartości kulturalne prowadzi wprawdzie do pewnej przesady w hierarchicznem stopniowaniu tych wartości i do wynikających stąd nieporozumień w ocenie współczesnej twórczości literackiej, ale samo kierunkowe napięcie wykładów i pism Kołaczkowskiego, występujące również w redagowanym przez niego od jesieni 1934 roku kwar-

talniku p. t. *Marcholt*, wytwarza nader pożądaną atmosferę gruntownego i samodzielnego zgłębiania zagadnień kulturalnych. Dowodem zaś skuteczności nauczycielskich wysiłków profesora okazali się już dwaj jego uczniowie: Wacław Kubacki i Kazimierz Wyka, wybitnie uzdolnieni, świetnie się zapowiadający młodzi krytycy literaccy, odznaczający się dobrą dyscypliną myślową i rozległą skalą ciekawości umysłowej. Z tych samych powodów nader poważne znaczenie ma nadal działalność krytyczna Karola Irzykowskiego, który chociaż niezawsze umie zająć właściwy stosunek do zagadnień nowej poezji, nawet wtedy gdy się myli, dociera zazwyczaj do jakichś słabych punktów i odsłania je z nieubłaganą przenikliwością, chyba że wpada, co mu się obecnie już zdarza, w grzecznościowy oportunizm. Irzykowski i Kołaczkowski, różniąc się poglądami i metodami, współczesną polską twórczość literacką oceniają naogół pesymistycznie, w czem towarzyszy im powierzchowniejszy Jan Emil Skiwski. Głębszą próbą pozytywnego poznania nowych prądów wyróżnia się Leon Pomirowski (ur. 1891). Stanowisko pośrednie zajmują Karol Ludwik Koniński i Jerzy Eugenjusz Płomieński (ur. 1893). Przytoczono tu tylko niektóre nazwiska tych krytyków, którzy zjawiska literackie ujmują pod szerszym kątem zagadnień kulturalnych. Doniosłe w tym kierunku znaczenie mają też studja i artykuły z filozofji i historji kultury Jana M. Rozwadowskiego, Romana Dyboskiego, Zygmunta Łempickiego, Jana St. Bystronia, Florjana Znanieckiego, Władydysława Wolerta (ur. 1890), Bogdana Suchodolskiego (ur. 1903), Jerzego Stempowskiego, Stanisława Rogoża i in. Na podłożu społeczno-politycznem z rozmaitych aspektów śledzą sprawy kultury narodowej w twórczości literackiej Zygmunt Wasilewski, Wincenty Rzymowski, Wilam Horzyca, Stanisław Baczyński, Jan Nepomucen Miller, Stanisław Piasecki i inni krytycy.

Odrębnem tchnieniem optymizmu zwraca uwagę książka LEONA CHWISTKA (ur. 1884) o *Zagadnieniach kultury duchowej w Polsce* (1933). Ten filozof, matematyk, artysta-malarz i pisarz, wybitnie czynny wraz z Tytusem Czyżewskim w ruchu formistycznym, inicjator

t. zw. strefizmu, opartego na własnej teorji filozoficznej o „wielości rzeczywistości“, — w sposób jasny i zrozumiały porusza najistotniejsze zagadnienia filozoficzne, od podstaw teorji poznania aż po budowę wykończonego poglądu na świat. Słusznie się też chlubi, że element prostoty świadomie wprowadza do rozważań filozoficznych, gdzie idzie o to, żeby nie oszukiwać siebie i innych. Zagadnienia filozoficzne nie wyczerpują jednak treści książki, obejmującej całokształt współczesnego życia kulturalnego, a więc również sprawy społeczne, nauki i sztuki. W tej wielostronności szkice krytyczno-teoretyczne Chwistka mają rozmach jakby renesansowy. Łączą one nowoczesną myśl filozofji kartezjuszowskiej z praktyczną filozofją Montaigne'a, do którego Chwistek zbliża się i sposobem wykładu, nieomijającym nasuwających się dygresyj na różne tematy, czerpane z bezpośrednich doznań życiowych. Niedarmo Chwistek wspomina Andrzeja Maksymiljana Fredrę, jego filozofję życia, wielką i niepokojącą. I z sugestywną siłą przekonywania wzywa czytelnika, aby każdy na swój sposób budował własny pogląd na świat. Trzeba tu przytoczyć słowa Chwistka: „Filozofja, moi panowie, *jest;* ale żeby do niej dotrzeć, nie wystarczy wieść żywot człowieka poczciwego i czytać grube tomy, sprowadzane za drogie pieniądze na koszt państwa z zagranicy“. W zdaniu tem mieści się myśl przewodnia książki, której — rzecby można — nauką moralną (bo Chwistek, jak Montaigne czy A. M. Fredro, jest także moralistą, w najszlachetniejszem znaczeniu tego wyrazu) — jest wezwanie do bohaterstwa na dzień powszedni i w codziennej pracy człowieka. „Dzisiaj jest źle, — mówi Chwistek — jutro może być inaczej. Trzeba tylko bardzo chcieć i systematycznie dążyć do celu, trzeba zrezygnować z celów ubocznych, takich jak pieniądze, powodzenie, pogoda ducha i t. d. Trzeba się trochę pomęczyć, może nawet bardzo. Jednem słowem, trzeba być bohaterem. Ale nas przecież zawsze było stać na bohaterstwo. Dlaczegoż mamy ograniczać się do bohaterstwa na polu bitwy? Pora pomyśleć o innem, może również ważnem bohaterstwie“. Do tego bohaterstwa — dodajmy — zniewala nas zresztą życie, ale Chwistek stawia zasadniczy

postulat kultury duchowej współczesnego człowieka w kierunku przezwyciężania kryzysowej psychozy. Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że w tej książce, tchnącej nadewszystko żywiołowym optymizmem, racjonalistyczny krytycyzm i relatywizm autora prowadzą do duchowego anarchizmu. Jest to pięta achillesowa myśli filozoficznej Chwistka, której on sam zapewne nie dostrzega ani przyzna. Lecz ten szkopuł wobec czytelnika usuwa odrazu zastrzeżenie, iż każdy musi sobie wypracować własny pogląd na świat. Jest zaś w książce Chwistka orzeźwiająca wola mocy, która budzi wiarę w osobiste siły człowieka i pozwala jasno patrzeć w przyszłość. Mamy tu więc znowu ideał człowieka czynnego. Ideał, przyświecający naszej epoce, odźwierciadlający się także w twórczości literackiej, jeśli niezawsze w treści, to przynajmniej w formie, w owym drgającym w niej rytmie współczesności.

Tego rytmu różnorodne współczynniki, jak one się kształtują i przejawiają w dziełach literackich, starano się tu uwydatnić w silnych skrótach, aby uprzytomnić podłoże społeczne, tło ideowe i prądy artystyczne, działające w latach powojennych. Schematycznie uproszczone widoki ulegną zróżniczkowaniu, uzupełnieniom i poprawkom, gdy się rozpatrzy te same sprawy od strony osobowości twórczych w ich indywidualnym rozwoju. Stosunek krytyka literackiego do współczesnej twórczości nie może być ani dostatecznie objektywny, ani też oparty na równomiernej ocenie. Różnorodne są aspekty, z jakich ocena może być dokonywana. O ich wyborze rozstrzyga przedewszystkiem sam utwór literacki, jako punkt wyjścia oceny, o rodzaju tej oceny stanowiący nietylko swoją formą, ale też przedmiotem. Osobista wrażliwość krytyka i stopień jego intuicji krytycznej znaczą nieraz więcej od wyrozumowanych zgóry sprawdzianów, które niezawsze stosowane być mogą z jednakową słusznością. Wszelkie teorje i metody muszą być mniej lub więcej zawodne tam, gdzie się ma do czynienia z płynną masą faktów, zwłaszcza że ich dokładniejsza konkretyzacja należy dopiero do zadań przyszłości. Dlatego w przedstawieniu ogólnego przekroju współczesności świadomie nie unikano pewnych sprzeczności, rozstrzeleń i nawrotów.

Przy rozważaniach zaś nad twórczością oddzielnych poetów i pisarzy za zasadę przyjąć się musi nie teorje, lecz fakty. Zasady tej starano się przestrzegać i w poprzednich dwóch tomach i w niniejszym, ostatnim tomie *Obrazu współczesnej literatury polskiej*. Również podział materjału niezawsze da się ująć w ramy ściślej oznaczone, a z konieczności przyjęte kojarzenia faktów i indywidualności w grupy mniej lub więcej pokrewne są raczej ułatwieniem czysto zewnętrznem, niekiedy nawet przypadkowem. Nie do nauki ani do normatywnego ustalania sądów naukowo-krytycznych, lecz tylko do czytania, czyli na potrzeby najszerszego ogółu kulturalnego, jest przeznaczona ta książka. Jeśli się z niej coś okroi i dla przyszłego historyka literatury, będzie to korzyść niezamierzona.

52.

W powojennej literaturze polskiej, wobec zasadniczych przeobrażeń rzeczywistości narodowej i jej nowych aspektów politycznych i społecznych, tem wyraźniej występują różnice, dzielące pisarzy, należących do różnych pokoleń. Osobowości twórcze, chociażby to były indywidualności zupełnie odrębne, czyli najmniej współmierne ze środowiskiem, które je wydało, nie mogą się całkowicie uniezależnić ani wyzwolić od piętna swej epoki. Ich pogląd na świat, sposób myślenia, nawet środki techniczne ujmowania zagadnień są zawsze, w pewnym, mniejszym lub większym stopniu, zgóry określone ogólnym obyczajem kulturalnym danej doby dziejowej. Na szczytach twórczości artystycznej, dążącej z natury rzeczy do oryginalności, a więc do odmienności, do targania więzów obowiązujących norm, ów stopień zależności maleje, ale nigdy nie znika, nawet w dziełach sztuki najwięcej opornych na działanie czasu. Ze stanowiska oceny poestetycznej sprawą najważniejszą jest wydobycie tych pozaczasowych, najistotniejszych wartości indywidualnych. Nawet jeden z polskich teoretyków socjalizmu Kazimierz Kelles-Krauz, stojąc w zasadzie na gruncie ideologji materjalizmu ekonomicznego, przyznaje, iż „w społeczeństwie obronnie zorganizowanem właśnie każdy człowiek tępi w sobie artystę, tłumi te popędy, zbyteczne i niebezpieczne, bo nie chcące podlegać obowiązującej dyscyplinie moralno-ideowej. Artystą zaś jest ten, w którym właśnie te popędy przeważyły, w którym świadomość jakiegokolwiekbądź pożytku jest słabsza i ustępuje przed przyjemnością i wzruszeniem, to znaczy przed nieskrępowanem wyładowaniem myśli lub popędu — tego, co człowiekowi du-

szę przepełnia. Bieg życia społecznego, podsuwający ludziom, szczególniej w społeczeństwie złożonem i rozwijającem się, różne nowe zjawiska, sprawia, że treścią myśli lub uczucia, które w ten sposób artysta wyładować musi, jest bardzo często coś sprzecznego z obowiązującą normą, a nawet artysta właśnie na takie podniety, sprzeczne z normą i obowiązkiem jako przymusem, staje się ze wszystkich ludzi najpodatniejszym. Z tego wynika, że między wszelkiem społeczeństwem obronnie zorganizowanem i jego klasami a sztuką i artystą zachodzić musi już zgóry pewna sprzeczność. Artysta jest podejrzany dla ogółu i czuje się podejrzanym. Ale przytem czuje on, że posiada niejako w swej duszy o jedną strunę więcej, niż inni..." Odwieczny to, powszechny i konieczny antagonizm pomiędzy artystą a społeczeństwem, poetą a światem. Nie przeszkadza to bynajmniej, że właśnie ten artysta czy poeta, skłócony z otaczającą go rzeczywistością, aczkolwiek się jej przeciwstawia, a nawet z nią walczy, sam z niej wyrasta, będąc z nią zrośnięty korzeniami kulturalnemi. Na obliczu duchowem choćby skrajnego indywidualisty najbardziej niezatartem piętnem odciska się charakter tej epoki, w której człowiek zamłodu urabia swą osobowość. Można też przyjąć jako pewnik, iż w zasadzie rozstrzygające czynniki rozwoju twórczego artysty kształtują się w klimacie okresu duchowego dojrzewania człowieka. W każdym bądź razie podłoże psychiczne jednostki nasiąka wtedy najmocniej wpływami środowiska społecznego, a co później, mimo przeobrażenia duchowe i zmiany zewnętrznej atmosfery kulturalnej, nawet wbrew osobistej chęci i woli, nie da się odrzucić ani zatrzeć. We współczesnej literaturze polskiej wskazać można bardzo typowe przykłady, jak nie do przezwyciężenia są tradycje osobiste, przez które pisarz jest związany ze swem pokoleniem duchowem. Nader pouczającem z tego względu zadaniem socjologiczno-kulturalnem byłoby porównanie, w jak rozmaity sposób reagują na sprawy nowej rzeczywistości narodowej Świętochowski, Sieroszewski, Żeromski, Kaden-Bandrowski, Kruczkowski, jako przedstawiciele odbijającej się w ich twórczości myśli społecznej rozmaitych po-

koleń. Na tem miejscu ograniczyć się trzeba do wskazania problematu, wybiegającego poza zakres pod innym kątem widzenia podjętych tu rozważań, których przedmiotem jest przedewszystkiem stan twórczości literackiej w jej indywidualnych przejawach artystycznych. O poruszonym tu momencie pamiętać wszakże należy, aby uniknąć tych nieporozumień, jakie dość często powstają, gdy się mówi o pisarzu, który w dziełach swych śmiało sięga do dna najdrażliwszych zagadnień współczesnego życia narodowego, nieraz stając w sprzeczności aż jaskrawej z tak zwaną opinją publiczną, stylem swym najwydatniej oddziaływa na powojenną polską prozę literacką, a siłą indywidualnego rozmachu twórczego tak wyrasta ponad zwykłe normy, że nieskłonny do zachwytów Stan. Ign. Witkiewicz powiedział o nim niedawno, iż „gdyby miał więcej odwagi i charakteru, gdyby dbał o swój rozwój umysłowy, byłby genjuszem wszechświatowym najwyższej możliwej marki“. Pisarzem tym, otwierającym nową epokę literatury odrodzonej Polski, jest JULJUSZ KADEN-BANDROWSKI (ur. 1885).

„Juljusz Kaden-Bandrowski — przytaczamy tu kompetentne świadectwo Zdzisława Dębickiego — należy do pokolenia, stojącego na pograniczu dwóch epok w życiu polskiem i w literaturze polskiej. — Początek jego działalności literackiej przypada na krótko przed wybuchem wielkiej wojny, łączą go więc jeszcze „węzły pochodzenia“ z pokoleniem „młodej Polski“, której sztuka roznieciła w nim niewątpliwie płomień twórczy. Jednocześnie atoli przeciwstawia się on już temu pokoleniu, szukając nowych, nieodkrytych jeszcze dróg dla siebie i śmiało idąc na podbój nieznanego jutra z wiarą w zwycięstwo. — Ta wiara stanowi bodaj najbardziej zasadniczą cechę jego utworów młodzieńczych, powstałych na krawędzi czasu, który już mijał, i czasu, który się jeszcze nie rozpoczął. — Był to moment bardzo znamienny. Moment powstających rozłamów pomiędzy starszem a młodszem pokoleniem, rosnących nieporozumień, pogłębiających się różnic. — Pod pokrywą zewnętrznego nieładu ówczesnego życia polskiego dokonywał się jednak niepostrzeżenie proces całkowania zbiorowej duszy narodu, rozbitej na trzy typy od-

nienne, wychowane w trzech zaborach, wśród warunków, nigdzie nie sprzyjających hodowli nowoczesnego Polaka, dojrzałego do spojrzenia prosto w oczy zagadnieniom teraźniejszości i przyszłości narodowej. — Wbrew temu, co pisało się wtedy przy niejednem biurku „moralizującego“ publicysty, wbrew beznadziejnym nieraz myślom, które żywił „średni“ owych czasów obywatel, pesymistycznie usposobiony dla wszystkiego, co polskie, i żałujący w skrytości ducha, że nie urodził się Anglikiem, Niemcem, Francuzem, ani żadnym z tych, którzy mają swoje miejsce na świecie — budziły się przecież nowe prądy, dawały o sobie znać nowe fermenty, zwiastujące głęboką przemianę, zachodzącą w duszy pokolenia, które wchodziło dopiero w życie. — Nie uchyliło ono jeszcze wyraźnie swojej przyłbicy. Oddarte od kraju bądź przez wypadki niedawnej rewolucji, bądź przez następstwa tych wypadków, które wywołały masowe wychodźtwo młodzieży polskiej na uniwersytety zagraniczne, utraciło ono z konieczności bezpośredni związek ze społeczeństwem starszych. Z obu stron padały więc bolesne wyrzuty: „nie znamy was, nie wiemy, czy iść razem z wami, czy przeciw wam“. — Był to, oczywiście, stan przejściowy, wywołany oczekiwaniem na powrót fali, która odpłynęła. — Ci, którzy byli wówczas w kraju, wiedzieli, że młodzież, przebywająca czas dłuższy na obczyźnie, musi przejść przez typowe choroby każdej liczniejszej emigracji polskiej i że dopiero za powrotem, w zetknięciu się z rzeczywistością polską, z życiem, które tworzy i buduje przyszłość, uzyska jasny pogląd na bieg spraw polskich. — Ale pragnęli oni także, aby młodzież, patrząc zdaleka na kraj i porównywując jego niedolę z rozkwitem obcych narodów, nie kierowała się busolą fantazji i nie wybiegała w jutro wyłącznie na skrzydłach marzenia rewolucyjnego, lecz przyzwyczajała się do równego marszu po twardej, kamienistej drodze polskiej. — Dlatego wszelkie enuncjacje ze strony tej młodzieży, wszelkie przekroje jej duszy, wszystko, co mówiło o stosunku tej duszy do życia polskiego, miało w owym czasie znaczenie dokumentu, świadczącego o tem, co dzieje się i tworzy poza krajem na rzecz jutra narodowego, za które odpowiadać będzie

przed trybunałem historji cały naród, a nie tylko jego znikoma część w postaci wychodźtwa politycznego. — Takim dokumentem był *Proch,* powieść Juljusza Kadena, wydana w roku 1913-ym, a więc już na samym niemal progu wojny i jakby jej rychły wybuch przeczuwająca".

Przytoczone słowa poety, krytyka i publicysty poprzedniego pokolenia są znamienne, jako świadectwo stosunku oficjalnej opinji kulturalnego ogółu polskiego do dzieła pisarza, wyrażającego ducha nowego pokolenia, któremu przypaść miała dziejowa rola czynnego udziału w zwycięskiej walce zbrojnej o wyzwolenie narodowe. Autor *Prochu* stanie się niebawem bojów tych żołnierzem i epikiem. Tymczasem w *Prochu* dał pierwszą swą śmiałą wizję syntetyczną współczesnego krajobrazu społecznego w ostrym przekroju poprzez naturalistycznie oglądaną rzeczywistość belgijskiej kolonji polskich studentów. Była to zarazem próba poszukiwań nowych środków ekspresji literackiej, poprzedzona już jednak dwiema wcześniej, w roku 1911 wydanemi książkami: *Niezgułą* i *Zawodami.*

Powieść o *Niezgule* autor sam uważa dziś za pierwszą próbę sił, za utwór młodzieńczy, którego — mimo wyczerpanie go w obiegu księgarskim — powtórnie nie wydaje. Ale już ta pierwsza książka zwróciła uwagę krytyki. Z koryfeuszów pisali o niej m. in. Grzymała-Siedlecki i Irzykowski. Tę „historję uczciwego i niewspółmiernego ze społeczeństwem młodzieńca" uznaje Siedlecki za utwór naogół „udany — ale jakby przedwcześnie stary. Przebija w nim ambicja doświadczonego pisarza: dać rzecz równą, zrównoważoną". W dalszym ciągu, zastrzegając się, iż „nic łatwiejszego nad omyłkę w kwestji t. zw. wpływów", bo „jedno przeczytane w książce zdanie nasunie nam przypomnienie jakiegoś innego autora i wrażliwość nasza zaczyna odtąd podsuwać stale zależność od tego wzoru", — wskazuje Siedlecki pewne zależności literackie *Niezguły* od Dostojewskiego, Gorkiego, Czechowa i Romain Rollanda. Natomiast Irzykowski początki twórczości Kadena wywodzi wprost ze szkoły Żeromskiego, a w *Niezgule* widzi niby „typowy okaz", gdzie „wszystkie właściwości współczesnej powieści polskiej są jakby na wystawie", więc koncepcja raczej liryczna niż

epicka, talent i wyrobienie w kreśleniu obrazów przyrody i stanów psychicznych, zwłaszcza podświadomych, osłabienie realistycznego objektywizmu w przedstawieniu bohatera przez włączone do tej osnowy urywki autorskiego pamiętnika lirycznego... Atoli stwierdza też Irzykowski, iż są „w tej *Niezgule* rzeczy, które nie należąc do szkoły i stojąc poza obrębem oficjalnych piękności literackich, stanowią jednak główną wartość utworu... Jest to szczególnego rodzaju serdeczna naiwność, z jaką się odsłania dusza Dema. O ile przepoetyzowane są jego stany duchowe, o tyle jego losy są rzewnie arcyludzkie, skromne aż do pokory. Mazgajowatość bohatera wynagradza się tu od szczególnej strony. *Niezguła* jest historją sumiennych wysiłków Dema, żeby być człowiekiem porządnym. Poniekąd: tragedja porządności". — Otóż w tym bystro i trafnie zauważonym przez Irzykowskiego wyznaczniku charakteru i losu Dema przejawił się już w *Niezgule* ulubiony przez autora motyw zwykłego, przeciętnego człowieka wobec wieloznacznego chaosu zdarzeń i zadań życiowych. Na innych płaszczyznach i w odmiennych rozwiązaniach problematu ten sam motyw stanie się treścią ideo-psychiczną charakterystyk majora Pycia w *Generale Barczu,* Tadeusza Mieniewskiego w *Czarnych skrzydłach* i *Mateuszu Bigdzie.* Podobnie postać prostytutki Bronisławy z *Niezguły* jest pierwszym zarysem na drodze poszukiwania prawdy przeciętnej kobiety wobec zagrażającej jej swobodzie zmowy mężczyzn, czyli postawieniem zagadnienia, którego rozmaite aspekty i wielostronne naświetlenia pokaże Kaden w Maryśce Miechowskiej z *Łuku,* w Hance Drwęskiej z *Generała Barcza,* w Lenorze z *Czarnych skrzydeł,* w Zuzie z *Mateusza Bigdy.* Dla cyklu zaś *Miasta mojej matki* nieobojętny jest pierwszy rozdział *Niezguły.* O rozdziale tym wyraził się Siedlecki iż „jest jednym z najlepszych; zwłaszcza niektóre uwagi artystyczne o psychice dziecięcej wykazują wiele przenikliwości i nie miernego liryzmu". Odrazu więc w punkcie wyjścia swej działalności literackiej uświadamiał sobie Kaden przyszłe zadania twórcze i ich rolę — jak to określi we własnym komentarzu autorskim (w książce: *Pióro, miłość i kobieta,* 1931) —

„w walce najcięższej o prawo i o życie nowego człowieka“. Myślą przewodnią całej twórczości Kadena jest zdanie z *Prochu,* że „ponad wszystko i mimo wszystko najpotrzebniejszym jest człowiek“. Nie inna prawda jawi się już Demowi z *Niezguły* w błyskawicznym skrócie słów: „Człowiek dla człowieka!“ Tą samą prawdą zakończył koautor powieść o *Generale Barczu.* We wspomnianym komentarzu własnym wyznaje: „Wierzę bowiem, że móc powiedzieć o człowieku wszystko, — to znaczy rozkuć go z wszystkich kajdan. Wysiłkiem najgorętszego współczucia w świetle prawdy postawić, — to znaczy kazać kochać... Z takiego postawienia sprawy... wynika niezbicie, kogo i gdzie będzie szukał pisarz, jako niewyczerpanej pastwy natchnienia: Pisarz ów, wrogi wszelkiemu romantyzmowi nadludzkiej cnoty, czy też nadludzkiej zbrodni, zwróci się całym impetem uczucia ku sprawie powszedniego dnia i tu na linjach najcięższej, najpospolitszej walki, szukać będzie prawdy największego bohatera, to znaczy, szukać będzie prawdy przeciętnego nieznanego człowieka“. W *Prochu* czytamy: „Nie sztuka być niedzielą, wielkiem świętem, uroczystością. Ale być powszednim dniem, rozumieć wszystko ostro, jak Molière, i mieć niewyczerpaną dobroć jego serca, widzieć sekundę nazawsze, to znaczy wieczność zawrzeć w sekundzie...“ W późniejszym odczycie o współczesnej literaturze polskiej wyrazi się Kaden, że najważniejszym w niej jest „ów ruch słowa, obrazu i wizji, który prowadzi człowieka do klasycznej prostoty największego szczęścia na ziemi — do odczucia nieśmiertelnego trwania w powszednich znikomościach chwili, — do najnowszego patosu literatury, — do patosu prostoty“. Tego „patosu codziennej prostoty“ programowym w polskiej literaturze współczesnej inicjatorem i najgorliwszym realizatorem, czyli — jak Rzymowski go nazwał — „poetą dnia powszedniego“, stał się Kaden już od pierwszej swej książki, a w następnej, w *Zawodach,* przez samą tematykę tych nowel, przedstawiającą artystyczną wizję mechanizmu pracy ludzkiej, tak postawionemu zadaniu twórczemu nadał neorealistyczną perspektywę społeczną. Kadena cykl nowel o *Zawodach* ma w literaturze polskiej znaczenie

podobne, jakie w polskiem malarstwie ma krakowski *Kodeks Behema* z początku w. XVI-go, ilustrowany szeregiem minjatur, przedstawiających rozmaite zajęcia rzemieślnicze. „Chodziło — stwierdza Irzykowski — o opisanie procederu różnych zawodów, wczucia się w ich szczegóły techniczne, w nich bowiem zawarta jest tajemnica pracy. Autor wywiązał się z tego zadania w sposób bajecznie zręczny. Zmysłowością swojej obserwacji przewyższył mistrzów. Naturalnie nie jest to tylko ten realizm starego autoramentu, z jakim np. Kraszewski rachował wszystkie szybki w oknach. To jest obserwacja twórcza, która wyogromnia zjawisko ponad jego dostępne w zwykłych warunkach wymiary. Realizmowi temu pomagają, ba, prześcigają go nawet niezwykłe zdolności stylistyczne autora, które pozwalają mu znaleźć na wszystko moc równoważników i *kadenizują* niejako rzecz każdą". O Tomaszu Korcie, bohaterze *Prochu,* gdy oglądał w muzeum belgijskiem stary obraz Piotra Breughela, pisze Kaden, że „z zachwytem patrzył na proste, twarde twarze flamandzkich chłopów". Widać tam było, że „każdy z nich zajęty jest bezwzględnie tem, co się dzieje". Była w nich „prostota, pasująca tych ludzi na świętych". Otóż Kaden, który w *Niezgule* podlegał jeszcze młodopolskiej atmosferze kultury przeżywania, w *Zawodach* staje na owym breughelowskim punkcie widzenia pod kątem kultury działania. Ale już w *Niezgule,* z powodu czego krytyka ówczesna nawet czyniła zarzuty, Kaden przeciwstawia się technice psychologicznej neoromantyków, zamiast statycznych krajobrazów duchowych wprowadzając dramatycznie uruchomioną dynamikę odruchów psychicznych z pobrzeża świadomości. Jak zaś w tym neorealistycznym kierunku psychologicznym wydoskonali Kaden wnikliwość analityczną i środki opisowe, najlepszą miarą porównanie Dymka przewodniczącego na zebraniu studenckim w *Prochu* z Kozą na sali sejmowej w *Mateuszu Bigdzie.* Mniejszy to już wszakże przeskok artyzmu technicznego, niż od *Niezguły* do *Prochu.* Na Demie z *Niezguły,* umiejscowionym zresztą w środowisku kaukazko - rosyjskiem, znać reminiscencje literatury rosyjskiej o tyle, że człowiek to ostatecznie zbędny *(lisznij*

czelawiek), wyzwalający się dopiero przez śmierć. W *Prochu* dziennikarz Czerwiak, objaśniając pomniki bojów belgijskich o niepodległość, pragnie „być piaskiem, pyłem, ciężkim śrutem, któryby się sypał po całej Polsce“, bo „trza, żeby się to zjawiało nie mocą jednego człowieka, tego a tego, tego a nie innego, — żeby szło samo jak żywioł“, a w epilogu powieści dał autor obraz ćwiczeń strzeleckich. Z tych różnic treści wynikają też różnice formy. Niema tu już impresjonistyczno-lirycznego rozwichrzenia, pozostała wprawdzie właściwa Kadenowi wybujałość obrazowania, ale ekspresjonistyczny przerost stylu o metaforycznej kwiecistości ma barwy nawskroś realistyczne, a w pewnych chwilach dla podkreślenia ideowego napięcia tematu prostota prozy staje się aż surowa. Z tego powodu Jan Dąbrowski, krytycznie naogół oceniając barokowe zdobnictwo stylu Kadena, zauważył, że w duszy pisarza jest „taka struna, która dotknięta, odpowiada czystym, metalicznym dźwiękiem. Styl Kadena nabiera wówczas powagi i czystości, precz odrzuca przesadę i pozę. Ta struna zwie się — Polska“. Obecność tej struny widzi wspomniany krytyk w drugiej części *Prochu*, w niezapomnianych kartach tej powieści, poświęconych Brukseli. W niej dostrzega „tę najwyższą nutę, która sprawia, że Kaden jest nam bliski, że odczuwamy bijące wspólnie tętno krwi w naszych żyłach“. W *Prochu* dał Kaden wyraz artystyczny „tęsknocie do społeczności własnej w tych formach i w tym kształcie, w jakich przed oczyma jego rysowała się Belgja“. Inaczej, niż Dębicki, przemawia tu Dąbrowski imieniem tegoż samego pokolenia, co i Kaden, czyli „pokolenia, które wyłoniło ze siebie ideologję Polski, jako realnego celu dążeń. W przeciwstawieniu do pozytywizmu, który w zakresie politycznym był wyrazem rezygnacji, do indywidualizmu, dla którego zagadnienie społeczności własnej nie istniało, do socjalizmu wreszcie w pewnych jego formacjach, który wysuwał zagadnienia społeczne, pomijając narodowe, pokolenie to wysunęło na plan pierwszy zagadnienie bytu narodowego“.

Dziś przypomnieć należy, że do świadomości ogółu w owych latach przedwojennych nie znajdywały bezpo-

średniego dostępu te echa podziemnych przygotowań do polskiego czynu zbrojnego, które teraz tak odrazu dostrzegamy w niektórych dziełach literatury polskiej tamtego czasu, czy to w *Róży* lub *Urodzie życia* Żeromskiego, czy w opowiadaniach i powieściach Struga, czy też tak jasno już wyrażone w *Prochu* Kadena. Gdy romantyzm uczucia niebawem miał wkroczyć w realną sferę czynu, a w literaturze polskiej neoromantyzm Wyspiańskiego i Żeromskiego przeradzał się pod piórem nowego pokolenia pisarzy w coraz silniej opanowywany wolą czynu i w życiu rzeczywistem poszukujący źródeł swej twórczości neorealizm, gdy — słowem — poczynała się już na dobre przejawiać podstawowa przebudowa psychiki narodowej, przełom ów, skoncentrowany i mocno już ugruntowany w szczupłem gronie wtajemniczonych, słabo przenikał nazewnątrz i nie znajdował oparcia w panującej atmosferze społecznej. W sposobnej chwili dziejowej proklamowała go wola jednostki, stawiając naród w historycznym dniu 6 sierpnia 1914 wobec faktu dokonanego, jakim było oficjalne stwierdzenie przez Józefa Piłsudskiego narodzin polskiego czynu zbrojnego. „Nastał w Polsce czas wielki, wspaniały i bezcenny, w którym rozstrzygają i nareszcie znów pierwszeństwo mają czyny...“ Tak oto tę chwilę rewolucyjnego przełomu w polskiem życiu narodowem określił autor *Prochu,* poniesiony wraz z innymi romantycznym porywem uczucia, w jawnej rzeczywistości współżyjący ze stającym się cudem nowego polskiego męstwa żołnierskiego, nie przy biurku, lecz w trudnych warunkach boju i marszu, na krótkich popasach i w wojennych kwaterach, bez troski o kunsztowną harmonję między formą a treścią, lecz poprostu samą treść, jaką przynosiło życie, spisujący dorywczo na luźnych kartkach, które złożyć się miały na trzy wydane w latach 1915—1916 książki p. t. *Piłsudczycy, Bitwa pod Konarami* i *Mogiły*. Gdy autor oddawał do druku pierwszą z tych książek, doradzano mu, aby zmienił tytuł na inny, bo nazwisko Piłsudskiego w roku 1915, choć rozsławione już bohaterskiemi czynami pierwszych żołnierzy odradzającej się Rzeczypospolitej, nie było jeszcze w Polsce znane, ani popularne. Wkrótce rozrasta się bo-

gało literatura legjonowa, wieść o Piłsudskim coraz się będzie rozszerzać i narastać powstająca o nim legenda. W kształtowaniu się tej wieści i legendy pierwsza z książek legjonowego cyklu Juljusza Kadena-Bandrowskiego już przez swój tytuł, przebojem zdobywający miejsce w świadomości społecznej dla nazwy Piłsudczyków, posiada znaczenie wyjątkowe, wraz zaś z dwiema następnemi wybija się na czoło całej literatury legjonowej. Gdy bowiem dla historyka polskiego czynu zbrojnego zebrany w nich materjał rzeczowy okaże się dość skąpy a w innych źródłach znajdzie go w formie celom jego lepiej odpowiadającej, nigdzie indziej, jak w tych feljetonowych obrazkach frontowych, notatkach i fragmentach, nie utrwaliła się tak żywo, bezpośrednio i dokładnie owa atmosfera pierwszych poczynań legjonowych, jaką z pamięci odtworzyć dziś byłoby nie sposób. W swoim czasie, gdy je wydawano, książki te miały znaczenie publicystyczne, propagandowe. Miały one społeczeństwo przekonywać i wzruszać, zjednywać je dla idei legjonowej, szerzyć w niem przykłady patrjotycznej ofiarności i żołnierskiego męstwa, opowiadać mu o trudach i znojach nowych bojowników Rzeczypospolitej, jednocześnie zaś im samym być pokrzepieniem i pociechą, duchową pomocą i wewnętrzną radością. Im, którzy w ogniu wojny podjęli od roku 1863-go przerwaną nić tradycji walk zbrojnych, w szczupłej zpoczątku garstce, skupionej przy swym narodowi nieznanym jeszcze Wodzu, mieli odwagę rzucić rodakom, Ojczyźnie i światu swe wyznanie wiary: „wbrew wszystkiemu — za wszystko!“ Z tego samego szańca, na którym — odpierając wroga — budowano kadry przyszłej armji polskiej, niby pociski do swoich, rzucane były te książki, niosące społeczeństwu „starej prawdy objawienie: o samotnym w tej Polsce żołnierzu“. Dla tych to przyczyn panującym w nich tonem jest patos entuzjazmu, silnie przepojony liryzmem sentymentu, w tych ustępach zwłaszcza, gdzie mowa o pierwszych bojownikach idei, którzy na polu bitew i potyczek śmiercią ją opłacili. Te fragmenty swych wspomnień w nowem ich wydaniu wydzielił autor w książce p. t. *Na progu* (1928). Pozostała ich treść została zebrana

pod dawnym tytułem: *Pilsudczycy* (1932). Tom ten, w którym znalazły się sylwetki Wodza i jego najbliższych pomocników, opisy zbiorowego życia żołnierskiego w różnych jego chwilach, charakterystyki przejawów odrębnej struktury społecznej, powstającej w szczególnych warunkach bytowania gromady, związanej braterstwem wspólnej idei, sprawozdania z bitew pod Łówczówkiem, Konarami i Kołodziejami, wreszcie własne autora wrażenia i nastroje, — dzięki różnorodności i wielostronności swej treści, przy całem jej pomieszaniu i epizodycznemu rozluźnieniu, gdzie liryzm, patos i nawet koturnowość ustępują co chwila epickiej prostocie, w momentach najwyższego tragizmu dochodzącej do zwięzłości komunikatów wojennych, — w sumie: daje ogólne wrażenie bezpośredniości, wiernie odtwarzającej rzeczywistą atmosferę czynu w ramach narastającej dokoła niego legendy sentymentu. W poprzedzającej nowe wydanie *Pilsudczyków* przedmowie pisze autor: „W takich bowiem chwilach, jak tamta, lepiej w najdrobniejszym obiegu słowa wszystko z siebie wydać, niż skąpić dla późniejszego piękna. Bo jakaż wkońcu wyższa jest dola słów nad wspomożenie czynu?! Tak więc o czyny chodzi tutaj, nie zaś wcale o wyraz. Słowo moje było czynów tych cieniem". — Cień to wszakże, w którym odbiły się nietylko kontury, lecz i barwy, zachowując przytem odrębny swój blask i aromat swoistej atmosfery. Dla dzisiejszego czytelnika klimat tej książki wydać się może nazbyt czułym lub nawet jakby egzotycznym. Cóż bowiem znaczą owe pierwsze kroki garstki zapaleńców wobec tych samych zapaleńców czynów późniejszych? Jakżeż ubogo i skromnie wydają się teraz tamte początki wobec tych samych mężów teraźniejszej dostojności? Czemże dziś zresztą Żeromskiego ponura bajka o areoplanie Rozłuckiego z *Urody życia* wobec choćby czynu porucznika Żwirki, który na samolocie polskim i przez polskich zbudowanym inżynierów, pod polskiemi barwami narodowemi i przy dźwiękach granego na berlińskiem lotnisku polskiego hymnu narodowego, zdobył w roku 1932 pierwsze w wyścigu międzynarodowym miejsce dla Polski? Lecz zanim stać się to mogło, zanim do-

szło, że znów jesteśmy Rzeczpospolitą, nakazującą obcym szacunek dla swego narodu, musiał narodzić się czyn Piłsudczyków. W jakiej zaś powstawał on atmosferze uczuciowej i jakie było jego napięcie emocjonalne, w jakich to warunkach budził się naród do nowego życia i jak życiu temu przyszłe torowano drogi, wspomnienia i wrażenia legjonowe Kadena-Bandrowskiego są obrazem literackim w swoim rodzaju jedynym i niezastąpionym. Zapewnia to tej książce trwałą i nieprzemijającą wartość dokumentu. Dlatego tu o niej rozwieść się wypadło szerzej, niż należało, gdyby ją rozpatrywać wyłącznie pod kątem znaczenia w rozwoju artystycznej twórczości autora. Natomiast ograniczymy się tylko do wzmianki o późniejszych pokrewnych tamtym wrażeniach wojennych Kadena p. t.: *Rubikon* (1921), *Wyprawa Wileńska* (1919) i *Wiosna 1920* (1921), zebranych następnie w tomie p. t.: *Trzy wyprawy* (1930), a stanowiących świetne dopełnienie i niejako ciąg dalszy *Piłsudczyków,* opisach partyzanckiej wyprawy Piłsudskiego w roku 1915 do Warszawy, ostatniej defilady Legjonów w roku 1916, zdobycia Wilna i wyprawy na Kijów. W dojrzałej artystycznie formie nowelistycznej tematy legjonowe opracował nadto Kaden w utworach, zawartych w zbiorach p. t.: *Spotkanie* (1916) i *Przymierze serc* (1924; wyd. II, przerobione — 1930).

„Jeśli — pisze Juljusz Kleiner w doskonałym artykule krytycznym — powitaniem nowego żołnierza polskiego byli *Piłsudczycy,* to pożegnaniem go można nazwać *Przymierze serc* — jedną z najważniejszych książek w dorobku obfitym znakomitego autora... *Przymierze serc* ukazuje żołnierza poza obrębem bitwy. Tym sposobem bez zohydzania wojny godzi się z ideologją humanitaryzmu powojennego, wybitnie zresztą zaznaczoną w szkicu *Na froncie — biała gwiazda.* I godzi się z postulatem „patosu codzienności“, uznawanym przez Bandrowskiego za drogowskaz literatury współczesnej. Zrzeka się całkowicie wszelkich efektów batalistyki. — Bo idzie przecież o to, by zerwać z metodą momentów bohaterskich i posągowości, wspólną klasykom i romantykom, by wyeliminować ze sztuki zasady wyboru, by nie widzieć drogi

właściwej w skupianiu rysów o wyjątkowej wartości, by żadna postać i żadna zbiorowość i żadna sfera życia nie pozowała artyście mającemu ją uchwycić, by poetyzowanie nigdzie nie przesłoniło prawdy. — Dane być mają (przynajmniej napozór) tylko skróty momentalne życia, nie stylizacja syntetyczna. Narzucić się mają zespoły wrażeń luźnych, nie ujętych w sztuczne perspektywy, ale otwierających perspektywy coraz to nowe — uszeregowania jednoplanowe, wiązane asocjacyjnie, choć naprawdę zwarte w mocno spojoną mozaikę przez cel, jasno wytknięty. Poprzez szarość i codzienność przedzierać ma się nagle treść intensywna, bolesna — poprzez umyślne jakieś tłumienie tego, co naprawdę ważne, wybuchnąć ma utajona istota. Do mistrzostwa doprowadzona jest ta metoda w *Odwilży* i w szkicu końcowym *(Na forcie — już po wszystkiem)*. Przez chaos strzępów przebija się tajemnica serca — tajemnica bytu — i hołd odbiera „cenność nieuczczona". — Bandrowski wyznaje niewątpliwie pogląd Goethego, że symboliczny jest każdy wypadek indywidualny. Nastawiony jednak przy pisaniu społecznie, nie tworzący w samotności, w odosobnieniu duchowem, lecz nawet wspominający na to, by inni uczestniczyli w jego wspomnieniach, a przytem... nieufny może wobec czytelnika dzisiejszego — pragnie ową symboliczność ukazać jak na dłoni. Tylko nie chciałby zaraz zdradzić się z taką intencją: pokazywanie tedy uskutecznia zajmującemi, jaskrawemi ruchami, jak gdyby o te ruchy chodziło, nie o pokaz nauczający. Stąd zygzaki jego drogi autorskiej, zmierzającej zawsze ku określonemu punktowi końcowemu. Wsparta jest ona rytmem, wyrastającym organicznie z nierówności oddechu. Claudel uważa za istotę rytmu wierszowego zgodność z falowaniem oddechu — to długiego, to krótkiego, to mającego swobodę, lekkość, wytrzymałość, to znów urywającego się szybko i nagle. Takie są też mówione zdania Bandrowskiego; bo mówi on zawsze — żywo, z naciskiem, z wyczuwalną wyraźnie gestykulacją. W tok tego rytmu, często złączonego z lekceważeniem regularnej i pełnej budowy zdania, pada słowo, które ekspresjonizmowi tyleż zawdzięcza, co naturalistom i impresjonistom, a najwięcej wrażliwości zmysłowej

twórcy. Wrażliwość owa wzrokiem, dotykiem, uchem, wysiłkiem mięśnia chwyta zewnętrzną powłokę świata w jej ruchliwej zmienności — i przygważdża ją konkretnością słowa metaforycznego. — Znalazł autor nawet odpowiednią formułkę filozoficzną: wyrazić pragnie „szum ciągłej odmiany kształtów". Rozkochany jest w odmianie i w swojej na nią wrażliwości — rozkochany jest w czynnej, chwytliwej postawie nawet wobec uchodzącego wdal wspomnienia; to też pomimo relawityzmu i agnostycyzmu, pomimo nalotów pesymistycznych — nie schodzi nigdy ze stanowiska afirmacji życia. W stosunku do każdej chwili powiada: *Tu jestem teraz — i czekam...*". Poddając następnie szczegółowemu rozbiorowi zmiany, wprowadzone przez autora w nowem wydaniu tego cyklu nowel, zmiany, w których zaznacza się „ewolucja, porzucająca tendencje baroku wyrazowego, by zmierzać ku wzrostowi prostoty, zmniejszająca wyjaskrawianie, by potęgować siłę uwydatniania", — za najważniejsze uważa Kleiner „przetworzenie noweli p. t. *Bogowie*. Dzięki niemu i kompozycja ramowa nabrała wyrazistości i dzieje tragicznego przejścia od rzemiosła, dającego chleb i uznanie, do odtrąconego artyzmu — i głęboki kontrast między religją wygładzoną, wyelegantowaną, a Chrystusem zbolałych i zbiedzonych. Cała koncepcja bliższa właściwie *Zawodom* i *Zbytkom* (1914), niż reszcie cyklu *Przymierza serc* — tylko że wyraźnemu rozdziałowi sympatji i niechęci w owych dawnych książkach przedstawiła się łagodząca kontrasty i przepaści miłość wyrozumiała". Nowelę tę Kleiner zalicza do szczytów twórczości Kadena-Bandrowskiego. Inny zaś krytyk, Józef Brodzki, bezpośrednio po pierwodruku tej noweli w *Skamandrze*, wskazywał w niej „niewątpliwą zapowiedź nowego etapu twórczości Bandrowskiego". „Jeżeli — przytaczamy dalej słowa Brodzkiego — *Zawody* są Ewangelją pracy, są wyrazem, jak słusznie pisał Stern, głodu wiary i potrzeby ukorzenia się przed rzeczą świętą, a tak prostą i niewyszukaną, jaką jest żmudna praca rąk ludzkich, to nowela Bandrowskiego p. t. *Bogowie* przynosi odpowiedź wyraźną na to, gdzie owa wiara Bandrowskiego zrodziła się, gdzie uklękła, gdzie serce głodne ekstazy zbudowało swój oł-

tarz, gdzie odnalazło to, do czego składają się ręce w najczystszem rozmodleniu i co, po tylu latach, po tylu napisanych książkach, wylęgło się w jego duszy niewyszukanym, prostym, a tak penetrującym kształtem: Miłością cierpienia, Braterstwem cierpienia. — Nowela *Bogowie* stanowi powrót Bandrowskiego od wypadków do ludzi, a raczej: do ich serca, a jeszcze bliżej: do ich cierpienia...“ Ten sam krytyk, pisząc o pierwszem wydaniu książkowem cyklu, zwraca nadto uwagę na niepospolite wartości kompozycyjne nowel Kadena. „To, co w muzyce jest rozwijaniem się i zwieraniem tematu, frazesu muzycznego, jego rozlewnością lub spoistością, znajduje całkowity oddźwięk w tem, jak buduje się, rozwija, płynie, czy przystaje naraz wątek kompozycyjny jego nowel. Te same niemal, co w muzyce, przystanięcia nagłe, najboleśniejsze zawieszenia melodji na ćwierć taktu zaledwie, a tak przecież penetrujące, niezbędne i nieomylne w swej celowości. O ile niektóre nowele, jak *Bal,* mają w sobie niemal symfoniczność, o tyle inne, jak *Musztra,* są w swej budowie surowe, jak sonaty, przedziwnego spokoju i równowagi, mimo, że temat skrzy się tysiącem barwności, upiększeń przemyślanych i świadomych. Dojrzałość niezwykła idzie od tej książki. Zarówno dojrzałość głęboko czułego serca, jak pisarska, męska i mądra wiedza życia“. Zapamiętać też warto, że to z powodu *Przymierza serc* napisała Marja Dąbrowska o dziele Kadena-Bandrowskiego: „Pod tą twórczością wyczuwa się głębię, przed tą twórczością wyczuwa się dal. I to jest piękne“.

Dla czytelnika *Piłsudczyków* niespodzianką była pierwsza powojenna powieść Kadena-Bandrowskiego: *Łuk* (1919; wyd. II, przerobione — 1929). Kto jednak pamiętał, z jak śmiałym i bezwzględnym realizmem autor obnażał powszednią rzeczywistość życia w utworach swych wcześniejszych, choćby np. w dziejach małżeństwa Krosickich w *Prochu,* nie było mu dziwne, że w *Łuku* ujawniła się znowu właściwa Kadenowi naturalistyczna pasja. „Nastał przecie — słusznie Rzymowski z tego powodu zauważył — w powieści polskiej dzień powszedni. Dzień, w którym każdemu pozwolono być sobą. Dzień powszedni, w którym każdy żyje na własny rachunek;

pracuje, broi, wzlata i upada sam dla siebie, sam za siebie". W danym jednak wypadku inna jeszcze była sprawa, wyraźnie postawiona przez autora później, w *Przymierzu serc*, sprawa tej przepaści, jaka wytworzyła się czasu wojny między trudem żołnierza frontowego a życiem na zapleczu. Zagadnienie rozpoznania tej drugiej rzeczywistości w przełomowej chwili dziejowej stało się właśnie przedmiotem Kadena w *Łuku*. Powieść tę najtrafniej scharakteryzował Leon Pomirowski w książce p. t. *Doktryna a twórczość*, gdzie krytyk ów bezporównania lepiej wnika w mechanizm twórczości Kadena, niż czyni to później w *Nowej literaturze w nowej Polsce*. „Autor — pisze Pomirowski — wybrał artystycznie niebezpieczny moment niepodległościowo-wojennej fermentacji i na jego tle obnażył, niemal do kości, fermentację codzienności. W powieści tej słychać nieubłagany trzask łamiącej się psychofizjologji tradycyjnej polskości w jej odwiecznych sytuacjach i odwiecznych charakterach. Fabuła, jako wycinek surowej rzeczywistości, nie posiada nic naturalistycznego, przeciwnie, materjał życiowy nasycony jest typowo krakowskim sentymentalizmem narodowym z epoki cierpliwego wzdychania i wyczekiwania wyszydzonych w *Weselu* cudów. Społeczność, zaasekurowana w sumieniu tęsknotą do niepodległości, staje naraz wobec jej groźnego cienia i... rozsypuje się w gruzy. Ten oto dopiero spektakl wyładowywania wnętrzności ludzkich, praktykowany jest z całym naturalizmem formy. Brutalny kontrast, wynikający z naturalistycznego podejścia do bałamucących się „modernizmem" ludzi — jest nieomylnym chwytem nowoczesnego realizmu. — Na pierwszy plan występuje nie fakt zdemaskowania statycznej prawdy życia, ale proces reakcji tej zastanej treści wobec nagle zdartej maski z oblicza dziejów. Autor ujmuje dusze bohaterów od strony fizjologicznych pierwiastków, w tych albowiem tajemniczych podziemiach znalazła tchórzliwe schronisko, nie umiejąca wytrzymać naporu zdarzeń, zakłamana psychika. Historja „Pani Marysi", której samotność i wdowieństwo staje się momentem wyzwolenia kobiecości we wstrząsająco-erotycznym zalewie dotychczasowej indywidualności, załamanie się

psychosocjalnej hierarchji w stosunku do służącej, przesunięcie się kryterjów moralnych w demoniczny animalizm ciała, cały rozpad mieszczańsko-biblijnej etyki, przeprowadzony z twardą konsekwencją aż do dna możliwości życiowych — to pierwszy bezpośredni rezultat przeobrażającej się rzeczywistości. Kaden zdejmuje z tej rzeczywistości wszystkie szmaty, żeby z nagich jej kształtów wziąć ścisłą, może za ścisłą, bo aż duszącą miarę do realistycznych ram obrazu, w momencie przełomu. — — — Utwór ten był pierwszym rzetelnie realistycznym zamachem na współczesność, niesłychanie trudną koncepcją przewartościowania szablonowej psychiki społeczeństwa, w okresie, kiedy przemiany życia zbiorowego Polski oddziaływały na tę psychikę teoretycznem jeszcze przeczuciem, a nie praktyką czynu. (Naturalizm Kadena wybija się z ciasnych granic empiryzmu, w którym się całkowicie pogrążali tak świetni skądinąd pisarze, jak Dygasiński, Zapolska, Reymont w pierwszych utworach, i in. Twórcza a nie odtwórcza pasja Kadena spokrewnia taki *Łuk* z gatunkiem naturalizmu Zoli, Maupassanta, Flauberta, którzy nie poprzestawali na samem eksperymentowaniu, ale wznosili się intuicjonizmem ponad daną rzeczywistość w sferę tętniących życiem symbolów. — — Technika dochodzenia głębin natury za pośrednictwem zmysłowych uświadomień i powolnego wyprowadzania typu na sam wierzch niszczącego samopoznania — istotnie wykształca bohaterkę *Łuku* na polską Madame Bovary, a Kadena nie na niewolnika, ale reformatora operowanej rzeczywistości". „Oto — przytaczamy tu późniejszy, własny komentarz autora do *Łuku* — w tych srogich czasach, które każdą obłudę i każdy fałszywy pozór obyczajowy, dociskały do muru, — życie przeciętnych ludzi nieznanych, — życie przeciętnej nieznanej kobiety. Oraz historja nader prosta takiego wydarzenia, — jak w panującym kompleksie zmowy mężczyzn przeciętna, normalna kobieta w rygorach i przesądach owej zmowy wychowana, przez męża porzucona, na łup innym wydana idzie koleją wszystkich, przez pół uznanych w świecie naszego obyczaju podstępów, na sam brzeg zbrodniczego dzieciobójstwa. — — — Jedyna, rzeczywista zbrodnia

Maryśki Miechowskiej: że przestaje, — w tym srogim czasie — czuć i myśleć, jako przedmiot, ofiara, zakład, czy wykup cudzych win. Że nie woła, jak nasza wzorowa Halka, aż do pomieszania zmysłów — wróci Jaśko wróci, — że nie brząka trzydzieści lat na harfie, gdzieś wśród skał niedosiężnych jak Solwegja, czekająca cierpliwie, póki sobie choćby po trzydziestu latach nie przypomni o niej łaskawie Peer Gynt... Że (gdy cały świat trzeszczy w swych podstawach, gdy cała ludzkość skrwawiona w boju straszliwym i w cierpieniu bezmiernem szuka nowych dróg, czy nowej równowagi, ona, Maryśka, drobna kruszyna ludzka, — wraz z całą ludzkością, wraz z całym światem, szuka też dla siebie jakiegoś wyjścia i ratunku. Że jakoś tam stara się dostosować do tych zmian ogromnych i szuka w nich własnego, choćby nędznego miejsca".

Łuk — jakto już przedtem tu wskazano — ma w dziejach powieści polskiej znaczenie przełomowe. Przesłanki twórcze, ujawnione częściowo we wcześniejszych utworach Kadena, w powieści tej uległy skupieniu i zgęszczeniu, skrystalizowały rozstrzygająco rodzaj artyzmu pisarza, jego indywidualną technikę wizyjnego obrazowania, w sposób indywidualny zespalającą istotne wartości naturalizmu i ekspresjonizmu. „Twórczość Kadena-Bandrowskiego — bystro sprawę tę oświetla J. E. Skiwski — zmusza do zrewidowania pewnych określeń, któremi krytyka posługuje się z całą swadą i pewnością siebie. Zastanawiające jest mianowicie, że właśnie Kaden, który tak bez osłonek opisuje rzeczywistość, który nie szczędzi jej żadnego straszliwego rysu, a w oskarżeniach swoich jest bezwzględny i okrutny — że ten pisarz nie jest mimo to realistą w sensie, jaki zwykliśmy temu słowu nadawać. Bo jakkolwiek w doborze tematów i rysów trzyma się Kaden z sadystyczną pasją dosłownego, jeśli tak rzec można, tekstu życia, to jednak obraz który stwarza, jakże jest daleki od tak zwanego „opisu". — Powieści Kadena są zdaniem mojem wyjątkowe przez to że są w c a ł o ś c i dziełami sztuki, że nie zawierają albo w minimalnych dozach element czysto opisowy, informacyjny, w pojęciu naszem nieodłączny od formy powie-

ściowej. Autor nie p o w i a d a m i a nas o niczem, tylko trzyma ustawicznie w atmosferze wizji. Jeśli jest realistą w sensie doboru tematów i dbałości o autentyczność przedstawienia, to jednak jest to realizm abstrakcyjny w tym sensie, że produkt, który nam Kaden ostatecznie podaje, jest już tylko wibracją barw, dźwięków, błysków, które idą od tego realnego świata. Kaden nie pisze o ludziach i zdarzeniach, ale o tej fosforescencji, o tej łunie, która bije z ludzi i zdarzeń. I mam wrażenie — bo uogólniać apodyktycznie przy tak olbrzymiej jak dzisiejsza produkcji literackiej, to niemal przypisywać sobie wszechwiedzę — że jest to eksperyment w skończoności swojej jedyny. Jest to stworzenie nowego typu ekspresji powieściopisarskiej".

W *Łuku* realistycznemu rewizjonizmowi poddał też Kaden kwietyzm męczeńskiej zasługi. (W osobie starego Karwowskiego przeprowadza konfrontację romantyzmu kontemplacyjnego z nowym romantyzmem czynu. Dawny patrjota, zatopiony we własnych wspomnieniach, w obliczu nieoczekiwanej chwili zbrojnego wyzwolenia okazuje się egoistycznym defetystą.) W tym ważnym satyrycznym fragmencie powieści wysnuwa Kaden niejako dalsze konsekwencje ze stanowiska, zajętego przez Wyspiańskiego w *Weselu*. I nietyle Żeromskiego, ile właśnie poniekąd Wyspiańskiego jest Kaden w literaturze polskiej ideowym następcą. To zmaganie się z rzeczywistością Polski, gdy już stała się państwem, rozpoznawanie dynamicznego mechanizmu walk o władzę, śmiała analiza psychologji czynu w jego bezkoturnowej nagości i drobnych życiowych komplikacjach, przenikliwie ostre, aż okrutnie bezkompromisowe prześwietlenie masek ludzkich, słowem, ostateczna walka z obłudą romantyczną, na najdrażliwszym podjęta punkcie, jest przedmiotem następnej powieści Kadena-Bandrowskiego o *Generale Barczu* (1923; wyd. II, przerobione — 1930). W tej powieści politycznej, podobnie jak późniejszy *Mateusz Bigda,* osnutej na przędziwie aktualnej rzeczywistości historycznej, rozgrywają się, w ścisłej zależności wzajemnej, trzy główne sprawy: konflikt prawa człowieka do wolności z tak zwaną racją stanu, tragiczne osamotnienie wielkiej indywidualności biorącej

na swe barki władzę rządzenia, rola i znaczenie jednostki z tłumu w dziejach losu społecznego. Gdy porucznik Rasiński, padający ofiarą wyższych konieczności, zostaje aresztowany i oddany pod sąd, w rozmowie z dawnymi towarzyszami broni wyzwala się w nim cała gorycz ludzkiej krzywdy. „Grają człowiekiem w państwo! — burzył się Rasiński. — Mojem ścierwem, — zgoda... Ale duszą moją... — — Bić się o ojczyznę, która potem człowiekiem w kostki gra...“ Zaś prokurator Jabłoński, opierając się rozkazowi aresztowania niewinnego, przekłada Barczowi: „Nic chyba nie obowiązuje sprawiedliwości, panie generale, gdy obowiązek ma prowadzić do wyrządzenia krzywdy. To przecież ostatni wentyl, ostatnia klapa bezpieczeństwa wszystkiego, cośmy wyrozumowali, w kodeksach napisali. Chyba od czasów Solona. Tu, sądzę, kończy się wszystko inne, — a zaczyna to ojczyste najczystsze powietrze ludzi wolnych. Człowiek wolny. Tego nikt nie może ludzkości odebrać. Nawet boska ręka schnie, jeżeli po to sięga...“ Ale i sam Barcz, na wycieczce zamiejskiej w zakończeniu powieści, zapyta: „Poco tyle mordęgi, tyle życia mojego, cudzego, — żeby co?!“ Odpowiedź wkłada autor w usta majora Pycia, przeciętnego pionka obowiązku, zwykłego, nieznanego człowieka, przedstawiającego nowy w wolnej Polsce aspekt tej porządności, o której tragizmie pisał Irzykowski z powodu *Niezguły*. Niezdarnie klucząc słowami, formułuje Pyć sens historjozoficzny powieści: „Poco? — Moje życie, panie generale, albo cudze, albo nasze? — Moje, cudze, mojej matki, albo nasze? — Żeby za lat dziesięć, dwadzieścia, z każdą chwilą — było coraz łatwiej... Pod każdym względem. Więc żeby tornister był praktyczniejszy. Albo, — żeby łatwiej znieczulano. Albo co tam trzeba w sprawie uzupełnienia tablicy pierwiastków chemicznych. Albo, — żeby, jak będziemy wracać kolejką, nie przesiadać się już, a prosto. Ułatwienie — ułatwienie. Żeby ten nieznany nam, obojętny człowiek, który będzie z jakiegoś powodu szedł za lat trzydzieści, czy czterdzieści, naprzykład przez plac Zbawiciela, — żeby nie potrzebował gonić, dyszeć. Lecz żeby odrazu, krótszym sposobem mógł znaleźć wygodniejszą komunikację. Wieczne ułatwienie... — — Żeby

za lat piętnaście, czy też, jeżeli pan generał łaskaw, trzydzieści... Kiedy znów będzie tu któreś tam święto strażackie, — albo inne... Może bardzo ważne? A może ważne nawet, lecz głupie. Żeby można... — — Żeby można, panie generale, nie poświęcając ani swego, ani cudzego życia, ani matczynego. — Twarz majora skurczyła się potulnie, kąty warg zadrżały w uśmiechu, który trwał długo i cierpliwie: — Żeby można, nawet mimo gwiazdek ministerjalnych i wszystkich orderów i wstęg, z miłem ułatwieniem szczerości iść sobie gładko do ludzi". — Taki jest morał wolności i taka o niej prawda. Przykrawając dzieło Kadena do swej uniwersalistycznej doktryny, Jan Nepomucen Miller w *Zarazie w Grenadzie* interpretuje je w sposób uproszczony a miejscami nawet fałszywy (zwłaszcza na temat Barcza), ale nader trafnie, głębiej i lepiej od innych krytyków, sięga do właściwego nurtu tego utworu i wogóle twórczości autora. „Nie o scenerję — przytaczamy wyjątki z wywodów Millera — i reprezentację chodziło Kadenowi w tym rozhuśtanym młocie dziejowych uświadomień, jakim jest ta przedziwna opowieść o scalaniu Polski, lecz o zdarcie skorupy majaków i przywidzeń, obłupienie ze skóry ładniuchnej gładzizny pozy i pozoru. Kaden posiada straszliwą, nieubłaganą odwagę niezmrużania oczu w obliczu nagiej prawdy rozpalonego do białości życia: stąd ta bezwzględność druzgocącego osądu; stąd cynizm, mrożący krew w żyłach podtatusiałych patrjotników, wywatowanych tanim sentymentem opowieści „przy kominku"; stąd groza, wiejąca z tych kart na wszystkich estetyzujących moralistów, patrzących na człowieka przez pryzmat abstrakcji i ideałów. Życie, to życie wzniosłe i twórcze „dla ojczyzny", staje w świetle upiornej zjawy krzywego zwierciadła, w świetle straszliwego obowiązku dzielenia się świństwem i obdarzania podłością. Zola, Flaubert, Barbusse stają się niemal idylliczni wobec tego obrazu błota i gnojówki na najwyższych wyniosłościach życia. — Zrywając z techniką dotychczasowej psychologicznej i nastrojowej powieści, Kaden obnaża nam nie „duszę" swoich bohaterów, lecz ich odarty ze skóry układ mięśniowy (jak Szukalski w swych rzeźbach), splot sił, ujawniających się w działaniu.

W człowieku - jednostce skreśla nieodgadłą treść ukrytego dla wszystkich, zaprzepaszczonego w swojej odrębności indywidualnego życia, odsłania natomiast to, co z człowieka wchodzi w grę jako prężna cząstka stającego się dzięki pracy dziejowej życia. Przyzwyczajony do przepastnej głębi indywidualnych skojarzeń i subtelnych odczuć powieści Żeromskiego, czytelnik polski nierychło się oswoi z tem uperyferycznieniem człowieka, z tym scenarjuszem kinematograficznym rwących galopem zdarzeń, odsłaniających duchowość bohaterów, którzy więcej działają niż mówią a mniej mówią niż wiedzą. — — Kaden, pomimo przygodnej tęsknoty Rasińskiego do wielkich indywidualności, ubezosobowia człowieka, patrząc na niego instrumentalistycznie, jako na narzędzie działania. Wobec tragicznie wyczuwanych finalnych celów „wielkiej drogi" nie czas na „laksę liryczną" indywidualnej nastrojowości. Tę czysto uniwersalistyczną tezę ubezosobowienia jednostki wyrazi najpełniej właściwy bohater tej powieści — Pyć, urastający do miary najcudowniejszego w swoim rodzaju symbolu. Czemże jest dziwny ten człowiek i co o nim wiemy? Jest wielkim bezimiennym, jest wcieleniem wszechobecnego instynktu dziejów, dochodzącego w nim do przedproża świadomości. „My nic... Bo co my?... Stąd — dotąd — i naprzód..." To naprzód, naprzód — poprzez wszystko — jest jedynem hasłem tej szarej, ziemistej, zgubionej śród wielokształtu i wielobarwności świata figurki, o głowie chudego magota, z piersią zapadłą, ze sterczącemi gnatami, w której Barcz jednak wyczuwa „samą duszę władzy, szarą, małą, przewrotną". — — Nie jest to jednak nieczuła i śmieszna lalka obowiązku. Kaden uniknął niebezpieczeństwa stworzenia marjonetki z człowieka. Czuje i cierpi, gnie się i łamie, lecz skroś wszystko i przez wszystko działa, modeluje, kształci i scala. Gdy zdaje sprawę generałowi ze stanu zdrowia żony Barcza, upiorna maska jego twarzy odkształca się pod uciskiem czysto ludzkiego zmęczenia i wyczerpania. „A jeśli, panie majorze, — cedził Barcz, — jeśli żona moja umrze? — To już nigdzie nie należy, panie generale. To już całkiem co innego. Inny resort... Ani nie tu, — ani nie my, — ani nigdzie... My — prószył sza-

remi wargami — cóż my?... My naprzód — naprzód — naprzód". — Jest w tej powieści, tak zasadniczo unikającej wszelkiej ckliwości i sentymentu, pewien fragment, który wstrząsa do głębi, oślepia potworną siłą serdecznego olśnienia, nie grozą czy powagą sytuacji dramatycznej, lecz przyczajonym wyrazem rozstrzygnięcia ostatecznych zagadnień w tak dyskretnie stłumiony, lecz miażdżący sposób, że oto nagle w nieodpartym spazmie zrywającego się jak nawałnica oklasków z kamiennej piersi szlochu, staje w najdalszych dziejowych perspektywach cała wartość kosmiczna i wszechludzkie znaczenie tego śmiesznego skrawka rodzimego śmietniczka, który takie potęgi natchnionej tętnem światów woli potrafił wprząc do swego triumfalnego rydwanu. Momentem tym jest epilog powieści, który jest chyba szczytem bezpretensjonalności autora, zdawkową niejako informacją o pewnej wycieczce za miasto pewnego generała w asystencji pewnego majora". Z powodu przytoczonych tu wcześniej słów Pycia pisze dalej Miller: „Jest w tych szarpiących słowach, pełnych bezczelnej skromności, ta sama straszliwa, ślepa, straceńcza odwaga niezmrużania oczu wobec pozytywnie niby znikomego rezultatu życia, co w całokształtcie owego zewnętrznie świętokradczego stosunku do narodowych świętości. Więc tylko tyle?... Romantyk, modernista przezwyciężonej epoki z pogardą wydąłby usta i zapatrzony w uroczną zjawę absolutu, poczytałby to za gruby materjalizm, zbrukanie ideału. A przecież w tem poszarpanem, zdawkowem powiedzeniu Pycia jest wszystko, wszystko... i jeszcze coś więcej... Że ta cząstka, konkretnie licząc, jest ważniejsza od wszystkiego... Jest w tych słowach naga, tragiczna prawda niezabliźnionej nigdy rany życia, zatracone męstwo nieulękłego wejrzenia w huczącą otchłań bytu, jest świadoma siebie, o napięciu tysięcy amperów, natchniona wola tworzenia, jest czujna i chwytna, krytyczna, lecz pełna bojowego entuzjazmu wiara w świętość sprawy, którą się ujmuje nie w oderwaniu od życia, jako żakowski ideał na szczudłach ze sfer empirejskich, lecz po męsku, twardo, konkretnie, bez złudzeń i sentymentów, jako „ułatwienie", jako wspinanie się powolne i stopniowe, jako wartość względną.

I właśnie wobec taniego estetyzmu piewców bezwzględnych wartości, zużytych już do szczętu przez poezję romantyczną czy modernistyczną, z tych słów wpatrzonego w iściznę swojej pracy dziejowej Majora wyłania się nowa etyka i estetyka. W przeciwstawieniu do stałej, bezpiecznej, z monolitu zbudowanej podstawy dotychczasowego sądu o świecie, monistycznej koncepcji bytu, jako przejrzystej, harmonijnej w powiązaniu szczegółów z całością konstrukcji, wysuwa się tutaj ideę odmienną: tymczasowej płaszczyzny, utworzonej z przecięcia się ruchomych poziomów bytu. Moment statyczny ustępuje tu przed dynamicznym, metafizyka monistyczna przed pluralistyczną i absolut przed względnością. Jest to zupełnie nowa, niewyzyskana dotąd w poezji polskiej neopozytywistyczna koncepcja życia, spokrewniona z pragmatyzmem Williama Jamesa, F. C. S. Schillera, Deveya i Papiniego, fikcjonalizmem Vaihingera, oparta na trzeźwem liczeniu się z rzeczywistością i doświadczeniem, lecz wyrastająca ponad nią bojowym rozmachem kształtotwórczej woli, nie znającej granic dla swego działania. — Jest to zasada meljorystyczna konkretnych „ułatwień“, względnego ustosunkowania się zmieniających się ustawicznie wartości i pozycyj, zasada witalistycznego realizmu, wyczuwająca dramatyczne napięcie życia w każdym momencie działania, chwytająca wieczność gęstniejącym stopniowo przetakiem dziejowego wysiłku człowieka i kosmicznej pracy wieków. Niema tu żadnej pewności, żadnego stałego punktu oparcia, niema ckliwego optymizmu wiary w przejrzenie niebios, niema fatalistycznego pesymizmu demonomanji i satanizmu — jest dumne, dostojne wejrzenie rozwijającego się w bezkres możliwości aktywizmu, nieulękły i bezustanny, komiczny w napięciu swojem (w dantejskiem słowa tego znaczeniu) twórczy wysiłek woli, stwarzającej nową rzeczywistość bytu. — Na tle tej dogłębnie etycznej odpowiedzialności za całość i przyszłość świata, na tle tego meljorystycznego stosunku do rzeczywistości, człowiek, świadomy ograniczoności swojej i względności istnienia, zależnego od pewnych utrzymujących lub rozwijających byt warunków, ogląda się za sprzymierzeńcami, wzywa do współpracy,

współtworzenia żywych i umarłych, pojęcia i rzeczy, jednostki i zbiorowości. Stąd ten zewnętrznie bezwzględny ton wartościowania bliźniego, którego się taksuje konkretnie i rzeczowo: napięciem energji psychicznej, wartością muskułów, możliwą ilością pracy. Indywidualność mierzy się skalą ogólną, cyfrą, liczebnie. Wartość człowieka określa stosunek spożycia do koni parowych czy psychicznych pracy, którą może wykonać. Oto straszliwa w swojej nagości, lecz uniwersalna wartość kosmicznego efektu, tkwiąca w człowieku i w zbiorowości. Stąd ten szczególny ton i styl utworu, prowokujący bezczelnością swoją i świętokradztwem zszarpane nerwy maruderów życia — w mężnem zdarciu zasłony ze wszystkich niedośpiewanych bólów świata i nastrojowej mdłości, stanowi epokę nietylko w dziejach powieści polskiej, lecz narzuca konieczność poddania gruntownej rewizji całej postawy psychicznej historycznego typu Polaka wobec rzeczywistości. — — W postaci Pycia i tych bezimiennych oficerów „z pod Przemyśla, Lwowa, Bobrujska. Odessy, Włoch, z pod całego świata“..., którzy stanowią właściwą twardziznę rozpływającej się pozatem między palcami narodowej „miękkości“, w postaci tego najniebezpieczniejszego „nikogo“, na którego powołuje się Rasiński w ostatniej rozmowie z generałem Barczem, Kaden uzmysłowił uniwersalistyczną tezę o rodzeniu się dziejów z bezwiednego zrazu, w toku działania stającego się świadomem, dążenia wielkich bezimiennych pracowników sprawy, której żadne zamachy i zdrady nie cofną na jotę, skoro dojrzała do swego wypełnienia. Wielka indywidualność Barcza jest wielka o tyle, o ile się uzgodnia z świszczącą płaszczyzną rzutu tego miażdżącego topora, o ile daje mu się użyć jako narzędzie posuwania się naprzód, dalej, ku nieodkrytym jeszcze, ważącym się, przyczajonym, mglistym widnokręgom wstającego życia, któremu poród ułatwia on, kapłan konieczności, wypełzły i szary — wielki bezimienny, w słowie i mianie najkrótszy, najdalszy w widzeniu i wszechogarnięciu — Pyć“.

W *Generale Barczu* bezwzględność naturalistycznej pasji Kadena w inkwizytorskiem docieraniu do nagiej prawdy współczesnej polskiej rzeczywistości nabiera tej

ostrości satyrycznego spojrzenia, która w *Mateuszu Bigdzie,* znajdując dogodniejsze oparcie w epickim dystansie autora do przedmiotu, będzie realistyczniej zobjektywizowana. W *Barczu* zbyt mocno tętni podskórny nurt subjektywnego romantyzmu, z którym osobistym rozrachunkiem bolesnym, przezwyciężaniem go w samym sobie była powieść ta dla autora. Wiadomo choćby z recenzji Karola Lilienfelda-Krzewskiego i jego polemiki z Kadenem, że także sam siebie autor nie oszczędzał, biorąc dla Rasińskiego w powieści wzór życiowy z własnej osoby. Z tego powodu zauważył Krzewski: „Jest w tem dużo poświęcenia. Tego mi zamilczeć nie wolno. Jest w tem jakaś pokuta za te inne wzory, często gęsto, świetnie szlifowane". Piłsudczyk Krzewski oburza się jednak na Piłsudczyka Kadena, twierdząc, że „Rasiński w powieści jest objawem niemoralnym. Jest on zaprzeczeniem jednemu z paru kamieni węgielnych tego, co się składa na „morale" owych Piłsudczyków (i co od dawien dawna stanowi takie „morale" wszystkich żołnierzy idei, co np. w *Panu Wołodyjowskim* jest moralnością Sobieskiego i Wołodyjowskiego): „Najwyższą nagrodą za czyn dokonany jest moralne zadowolenie z jego spełnienia"... Wszystko! Wiele i nic!" „Przeszłość Kadena, stopiona z Rasińskim w ostatnim rozdziale — to skutek niemoralnego stanowiska Juljusza Kadena-Bandrowskiego, autora *Piłsudczyków* i twórcy tak często używanego i nadużywanego słowa „Piłsudczyk", człowieka noszącego z pewnością z dumą odznakę „Za wierną służbę". Zemściło się to na powieści rozdwojeniem idei i jej garbem artystycznym". Zajęte tu przez krytyka stanowisko jest bardzo znamienne dla charakterystyki tego przełomu między neoromantyzmem a neorealizmem, jaki się ostatecznie w twórczości Kadena dokonał, na zarzut zaś Krzewskiego tak odpowiedział autor powieści: „Rasiński, tak, jak jest skomponowany w *Barczu* i sam Barcz, o którym nie śmiesz mówić, bo się boisz o niewygodne zatrącać wzory i cały motek tych wojskowych intryg — nie jest zaprzeczeniem „morale" Piłsudczyków. Piłsudczycy bowiem to nie gromada męczeńska, ani stado ofiarnych baranów, to ludzie mężni, chciwi czynu i walki, śmiertelni, z wszyst-

kiemi zaletami i wadami ludzi żywych. Słaby to Piłsudczyk, który ze swego obozu Tabu chce robić nietykalne, raczej kruchtą klasztorną pachnący bigot, niż twórczy żołnierz. — Cała siła nasza i urok cały, rozpęd i młodość polegały i mam nadzieję dotąd polegają na tem, iż rozumiejąc swe cnoty, swe zalety, umieliśmy zawsze widzieć swe wady i grzechy. Nasze tęgie zdrowie na tem również polegało, że lepiąc niejednokrotnie rzeczy wielkie, widzieliśmy ile z nas, a nawet z naszej wartości moralnej, — z naszej osobistej wartości moralnej, — złożyć trzeba było w ofierze". Polemika, z której przytoczono tu najdrażliwszy jej moment, jest nader cennym komentarzem do twórczości Kadena, dlatego zwłaszcza, iż dobitnie stwierdza tę odwagę szczerości, jaka niemało stanowi o sile talentu pisarza, a zarazem ujawnia moralne źródła jego naturalistycznej postawy twórczej.

W następnej z kolei powieści społecznej, w *Czarnych skrzydłach* (I. *Lenora;* II. *Tadeusz,* 1928—1929) przeszedł Kaden na teren współczesnej polskiej rzeczywistości robotniczej w Zagłębiu Dąbrowskiem. Po ukazaniu się tego dzieła rozpętała się żywa dyskusja publicystyczna, zwłaszcza dzienniki socjalistyczne wystąpiły w obronie jakoby spotwarzonej przez autora warstwy robotniczej. Satyryczne żądło pisarza mocno wprawdzie dotknęło światek działaczy partyjnych, ale i niemniej całą, na dalszym zresztą planie, przedstawioną w powieści „burżuazję". Jakiem zaś bystrem widzeniem ogarnął Kaden niebezpieczeństwo anonimowego kapitału, jak przenikliwie odkrył korsarskie praktyki cudzoziemskich dyrektorów i poniżające stanowisko ich polskich najemników, z jak kliniczną dokładnością i autentyczną wiernością pokazał cały krajobraz społeczny tej ponurej rzeczywistości, w kilka lat później przekonać się miano najoczywiściej na głośnej sprawie żyrardowskiej. W swoim pamiętniku p. t. *Mój Żyrardów* mówi o tem wiarygodny świadek Paweł Hulka-Laskowski: „W październiku 1928 r. ukazał się pierwszy tom *Czarnych skrzydeł,* a w styczniu roku następnego wyszedł tom drugi. *Lenora* i *Tadeusz* z galerją postaci jakby żywcem wyłowionych z naszych stosunków żyrardowskich. Kostryń i Coeur, Szymczyk,

Supernak, pani Knote, ksiądz Kania, sygnalista Duś... Czytaliśmy tę książkę Kadena-Bandrowskiego z głębokiem wzruszeniem, podając ją sobie z ręki do ręki i odrazu było wiadomo kto tu Coeur, kto Kostryń. Nazwiska te przylgnęły do fatalnych postaci żyrardowskich. Nie brakło tu przecie Supernaków szpiclujących i ślepnących Szymczyków wiecznie zastrachanych i drżących na myśl o redukcji, o niełasce pańskiej, o złym losie. — Bezimienna nędza żyrardowska nagle otrzymała nazwę i szczegółowy, niemal kliniczny opis. Więc wszędzie to samo. I tam, w kopalni węgla, te same zgryzoty, ten sam brud, ci sami panowie i te same metody. Wszędzie Kostrynie, gotowi za judaszowy srebrnik sprzedać rodzonego brata i wszędzie dufni Coeurowie, romansujący z córkami Kostryniów i przyskakujący autochtonom-służakom z kułakiem do nosa. I wszędzie ci młodzi cudowni Dusiowie, gotowi życie oddać za braci i dla braci. I Tadeusz, nadstawiający twarz pod kułaki władzy przywracającej porządek. Więc ta nędza ma schemat, więc Kostrynie nie zdobywają się w gruncie rzeczy na nic nowego i powtarzają to samo wszędzie i zawsze. Zmaleli nagle ci Coeurowie z Kostryniami w naszych oczach, stali się schematem i szablonem". — Oto jak dzieło literackie czynnie wspomaga przezwyciężanie złego losu i jak oddziaływa na psychiczną mobilizację sił moralnych w społeczeństwie. Ten sprawdzian życiowy, który Kaden powieścią swoją wyprzedził, mówi więcej, niż wszystkie zarzuty jakie przeciw niej zprawa i zlewa wytaczano. Przedstawieni zaś w *Czarnych skrzydłach* robotnicy, jako warstwa, stanowią siłę nietylko fizyczną, ale i moralną, choć słabo uświadomioną. I jeśli zdarzają się wśród nich zdrajcy-Supernaki, nie brak bohaterskich Dusiów i mądrych Martyzelów. Że różne Drążki i Kozy (mniejsza o ich autentyczne wzory) na barkach robotniczych wspinają się po szczeblach karjery politycznej, to przecież sprawy zanadto dobrze znane. Że starzy Mieniewscy, mimo swe dawne zasługi, wiszą dziś jakby w próżni, że utrzymują się na powierzchni jedynie przez pamięć o latach minionych, o tem otwarcie mówili już wtedy a później i pisać poczęli niektórzy dalej patrzący, zwłaszcza młodsi

współtowarzysze partyjni (np. Wohnout w *Miłości i sprawie*). Wszystko to i wiele innych objawów współczesnego życia polskiego na jego odcinku przemysłowo-robotniczym Kaden-Bandrowski w tej powieści ogarnął mądrem wiedzeniem, uruchomił w świetnie zorganizowanej wizji artystycznej i z wielką precyzją świeżej i mocnej ekspresji. W przedstawieniu życia robotniczego ze stanowiska realistycznego razi pewien przerost seksualizmu, wynikający ze zmysłowego widzenia przez autora świata, a skądinąd łączący się z wprowadzoną i do tej powieści sprawą „walki o nową kobietę". Natomiast conajmniej przejaskrawiona wydaje się rozmowa Kostrynia z Kapuścikiem, gdy chce mu oddać swą córkę, bo mimo całe swe niedołęstwo, znalazłby chyba Kostryń inny środek na ratowanie sytuacji. Nieomylnym realistą jest Kaden w operowaniu drobnemi szczegółami. Roi się tu od nich, ale nigdzie nie przygniatają istotnej treści zdarzeń i nie wypaczają linij konstrukcyjnych, przeciwnie, składając się na plastyczną pełnię widzenia, wyraziście ją uwypuklając i sugestywnie działając na wyobraźnię czytelnika, nie narzucają się i nie rozpraszają uwagi, szczelnie przylegają do zasadniczego tematu i odkrywa się je dopiero przy bliższym rozbiorze. Styl autora jest prosty, zwięzły i nawet w przenośniach przez ich celność naturalny. Żadnej rozlewności lirycznej, choć taka postać Lenory to niemal poemat o wysokiem napięciu lirycznem, ale lirykę jej ujął autor plastycznie, ukazując w ruchu, nie w opisie czy refleksji. Owa dynamiczność jest wogóle znamiennym czynnikiem stylu Kadena-Bandrowskiego, czynnikiem doprowadzonym do mistrzowskiego artyzmu. Podczas wiecu Tadeusz z Dusiem nie tracą czasu na grę zbędnych słów, biorą się odrazu za bary i z ich walki na pięście czytelnik wie, o co chodzi. Tak samo gdzieindziej. Cały romans Tadeusza z Lenorą składa się z czynów, bo słowa są skąpe. I tak właśnie być musiało. Tak przemawia Duś na radzie kopalń i hut, tak rozmawia dyrektor-autochton z dyrektorem-Francuzem, nawet myśli przejawiają się jako czyny. Wszyscy ci ludzie, od nizin do szczytów, pod tym względem są jednakowi. Atmosfera pracy tak przesiąkła życie na kopalni, że

wszystko, czy chodzi o robotę, czy o miłość, wzniosłość lub podłość, wyraża się tylko czynem. Na gadanie brak czasu, a słucha się tylko wtedy, jeśli można spodziewać się od mówcy pobudki do czynu. Chyba, że chodzi o plotki, ale i te są historją czynów. Wszędzie tylko robota! „Z urzędu, czy od strony kapitału — człowiek pracy niech milczy na kopalni“. W tym klimacie, gdy dochodzi do dłuższych rozmów, ich przedmiotem jest także sprawa czynu. W *Czarnych skrzydłach* dopatrywać się można związków ideowych z *Przedwiośniem* Żeromskiego, a w byłym legjoniście Tadeuszu Mieniewskim pokrewieństwa z Cezarym Baryką. Wszystkie wartości społeczne poddane są gruntownemu przeszacowaniu a cały obraz społeczeństwa pokrył autor czarnemi skrzydłami pyłu węglowego. A gdy w powieści Żeromskiego właściwym przedstawicielem idei autora jest Gajowiec, człowiek z pokolenia starszego, w powieści Kadena-Bandrowskiego w decydującej „próbie człowieka“ zwycięzcą staje się Tadeusz, syn w walce o ideę pokonuje ojca, i właściwie on ma w sobie rozstrzygającą o przyszłości tężyznę. Idea autora, dobitniej jeszcze, niż w końcowej rozmowie syna z ojcem, wyraziła się w owych, pełnych rzetelnego piękna i żywo wzruszających, bratnich wynurzeniach Tadeusza i Dusia. W tych dwóch postaciach i w łączącej je Lenorze tkwi najgłębsza ludzka prawda pisarza, przepojona serdecznem współczuciem z cierpieniem i nad wszystko ważniejszą miłością bliźniego. Przez Lenorę tem lepiej rozumiemy Maryśkę Miechowską z *Łuku*, w perspektywie zaś zakończenia tamtej powieści tem jaśniej wystrzela w górę całe piękno uczuciowe Dusiówny, cudownego kwiatu wyrosłego na bagnie, ale w swej żywiołowej szczerości ciała jakże świetlanego w przeciwstawieniu do wyrafinowej zmysłowości Zuzy Kostryniówny. I to zresztą wyzwoli w sobie nową prawdę kobiecą, stanie się to już jednak w innej powieści autora, w *Mateuszu Bigdzie* (I. *Grunt;* II. *Masło;* III. *Spiżarnia* — 1933).

Chłop w życiu i literaturze dawnej Rzeczypospolitej był zagadnieniem raczej obyczajowem, niż społecznem. I nie Konstytucja Trzeciego Maja, lecz dopiero ma-

nifest Połaniecki Kościuszki staje się pierwszą poważną próbą, aby wprowadzić chłopa polskiego w polityczne dzieje narodu. Inicjatywy tej nie podejmują powstania, ani listopadowe, ani styczniowe. Ideologja emigracyjna Towarzystwa Demokratycznego ponosi klęskę w krwawej próbie roku 1846-go. „Lud“ w zakończeniu *Anhellego* Słowackiego był abstrakcyjnym symbolem. — Od pawich piórek kwietyzmu patrjotycznego do krwawego widma Szeli rozpiętość myśli narodowej aż bolesna w swych paradoksalnych sprzecznościach. Cały jej tragizm w dogłębnie intuicyjnej wizji odtwarza *Wesele* Wyspiańskiego. Tymczasem Czepiec coraz samodzielniej wkracza już na arenę polityczną w ramach parlamentaryzmu austrjackiego i samorządu galicyjskiego. Było to nie bez znaczenia dla przyszłości, że na tym właśnie terenie rozpoczął się w dobie niewoli polityczny żywot chłopa polskiego. Natomiast w zaborze rosyjskim polska inteligencja rewolucyjna dostrzegła już nowy czynnik w ludzie bezrolnym i małorolnym. Płomienną apostrofą *Słowa o bandosie* odezwał się w tej sprawie Żeromski. W chwili odrodzenia państwa polskiego chłop na tle ustroju parlamentarno-demokratycznego ma już głos rozstrzygający. Hasłem chwili staje się reforma agrarna. Chłop bierze w swe ręce ster władzy politycznej. Kształtuje się nowa przyszłość narodu. — Oto, jakby można ująć, przedstawiony tu w schematycznym skrócie, wstęp historyczny do *Mateusza Bigdy,* powieści o chłopskim przywódcy politycznym, pokazanym w przełomowej chwili, gdy pewną a ciężką stopą wstępuje na rozległe pole życia publicznego. Chłop, który w starszem pokoleniu zachował jeszcze pamięć stosunków pańszczyźnianych, a wzrósł, jak go odtworzył był Reymont, w kręgu jedynej namiętności dla ziemi, związany z nią najściślej własną pracą na roli, — wyrasta nagle do znaczenia przodującego w Rzeczypospolitej stanu, przez tę swoją misję dziejową zajmuje dawne miejsce szlachty i mocą swej roli przedstawicielskiej, z opłotków wsi i ze ściśniętego miedzami sąsiedzkiej własności zagona przerzucony na bezpańskie tło nowoczesnego miasta, dostaje się w wir europejskiej współczesności. — W *Plotce o Weselu Wyspiańskiego* wspomina

Boy-Żeleński, jakoby Czepiec wynurzał swe żale na Wyspiańskiego, że go tak podał „na hańbę u narodu“. Szło Czepcowi zresztą o jeden tylko szczegół, mianowicie o prawowanie się z muzyką o „szóstkę“. Pretensyj tych więcej mieli inni, w których poznawano życiowe wzory postaci z *Wesela*. Powszechnie wiadomo, że współcześni Arystofanesa bez żadnego trudu odgadywali prawdziwe nazwiska bohaterów komedyj tego poety, dotychczas uznawanego za jednego z najgenjalniejszych satyryków politycznych. Przedmiotem zaś satyry Arystofanesa bywali najwyżsi w narodzie, nietylko Kleon, lecz i Sokrates. Materjał obserwacyjny jest zawsze niezbędnym składnikiem tworzywa literackiego. Wystarczy przypomnieć choćby znany wzór życiowy Zagłoby sienkiewiczowskiego, a Krzewski z powodu *Generała Barcza* przytoczył liczne podobne przykłady z dzieł różnych wybitnych pisarzy polskich. W powieści francuskiej istnieje nawet odrębna nazwa *roman à clef*, i w wielkiem dziele Prousta łatwo wskazywano znane w życiu osobistości. Ale celowo przytoczyliśmy tu Wyspiańskiego i Arystofanesa. Jeśli temat *Mateusza Bigdy* odrazu nasuwa wspomnienie *Wesela*, dwa te dzieła są też pokrewne przez swój stosunek do współczesnej rzeczywistości społecznej. W *Weselu* stwierdzono ducha arystofanesowskiego, dla arcydzieła Wyspiańskiego znajdując porównanie jedynie z komedją staroattycką, aczkolwiek, pisząc *Wesele*, nie znał jej Wyspiański. Ducha arystofanesowskiego widzimy też w *Mateuszu Bigdzie*. Ta powieść polityczna z życia współczesnej Polski inną być nie mogła. — W twórczości Kadena-Bandrowskiego współczesność polska, jak to już uwydatnialiśmy, była zawsze sprawą najistotniejszą i najważniejszą. Tak było już przed wojną, w *Niezgule* i *Prochu*, począwszy zaś od *Łuku*, poprzez *Generała Barcza* i *Czarne skrzydła*, obraz rzeczywistości polskiej, na tle nowych warunków życia polityczno-społecznego, rozwija się w powieściach Kadena-Bandrowskiego szeregiem potężnych wizyj syntetycznych, ale zarazem odtwarzających pełnię dnia dzisiejszego, najbystrzej podpatrzoną i najdokładniej wystudjowaną, nabrzmiałą krążącemi sokami a zrumienioną krwistemi barwami życia, malowniczą i plastyczną, bujną

i jędrną, rozbitą w szczegółach a w budowie ogólnej najzwięźlej spojoną. — Gdy u innych pisarzy współczesnych współczucie z aktualnością społeczną lub polityczną niejednokrotnie wyradza się w szkodliwą artyzmowi tendencję, w twórczości Kadena - Bandrowskiego, jeśli jest tendencja, to podniesiona do miary idei, występującej w takiej objektywizacji, że jest wyłącznie jednym z niezbędnych składników charakterystyki osobowej, opisu środowiska lub tła społecznego. Przez to poszukiwanie idei życia wypływa z dzieł pisarza ta siła, budząca umysły, poruszająca sumienia, wstrząsająca zastojem duchowym czy tym spokojem ludzkim, nad który — jak on - to się wyraził — „niema śmiertelniejszej choroby". Najlepiej przemyślaną i najcelowiej zbudowaną konstrukcję artystyczną wypełnia Kaden rzeczywistością życia rozżarzonego najgorętszym ogniem ludzkich namiętności, stwarzając w ten sposób mity, przeniknięte utajonym nurtem żywiołu osobistego. Ten stosunek do tworzywa również przypomina i Wyspiańskiego i Arystofanesa. — Obojętne, iż nietylko w leaderze chłopskim Bigdzie, lecz w całym szeregu działaczy politycznych powieści, rozpoznajemy od pierwszego rzutu oka dobrze znane postaci współczesnych. Ważniejsze, że są to zawsze ludzie żywi, pokazani nietylko na otwartej arenie życia publicznego, lecz przedewszystkiem w ich codziennem bytowaniu, wraz z owemi drobnemi posunięciami i przypadkowemi odruchami, przez które odsłania się człowiek, jego wartość moralna, rola społeczna i nawet najdalsze możliwości przyszłych dokonań. — Mistrzostwo, z jakiem Kaden charakteryzuje swe postaci, występuje wpełni od pierwszego rozdziału powieści. Mimo realizm, aż skrajnie naturalistyczny, postać Bigdy wyrasta w kształtach posągowych, nazawsze utrwalających się w naszej pamięci. Od pierwszych słów, wypowiedzianych do Deptuły jak rozkaz, widać w Bigdzie przywódcę i człowieka skąpej i twardej mowy a silnej i ciężkiej ręki. — Widzimy później Bigdę na różnych odcinkach drogi do jego politycznej karjery, spotęgowanej do znaczenia misji dziejowej. Za każdym razem celowo wprowadza autor coraz nowe motywy, naświetlające całość obrazu społeczeństwa w określonej

chwili dziejowej. Bezpośrednio lub pośrednio przez zaufanych wykonawców staje Bigda wobec swych przeciwników lub sojuszników, aby prowadzić z nimi wielką grę. Cały kompleks różnorodnych interesów i intryg politycznych, ukazany w tomie I-ym od strony kulis prywatnych, wchodzi poprzez kulisy partyjne tomu II-go na arenę rozprawy sejmowej w tomie III-cim. Schemat ten wypełnił autor treścią całego życia, obejmującą splot zagadnień ludzkich i społecznych od spraw najbardziej i najintymniej osobistych aż po sprawy najszerzej i najpoważniej ogólne. Jest to satyrycznie nacięty epicki przekrój całego życia i obyczaju narodowego w ramach sejmokracji. — Na jednem z pól tej szachownicy rozgrywa też Bigda partję uboczną, prowadzącą do zamierzonego małżeństwa córki z synem „czerwonego" szlachcica. Motyw ten doskonale uwydatnia narastanie rodowych ambicyj Bigdy, jego wyzwalanie się z chłopskiej, z ziemią związanej (dawny *glebae adscriptus)* ciasnoty, przystosowywanie się do nowej roli. Lecz właściwie to on, Bigda, wszystkich ujarzmia, bądź siłą chłopskiej większości, bądź zręcznie przeprowadzoną intrygą. Wśród wielu świetnych scen odrębną wymowę ma ta, w której Bigda zwiedza bibljotekę ordynata Lachowskiego. Nigdzie, być może, nie występuje z tak dosadnym wyrazem chamstwo, któremu wszakże nie brak swoistej dostojności. — Niezwykłego, doprawdy, trzeba było artyzmu, aby charakterystykę Bigdy utrzymać w tak doskonałym umiarze wobec trzech równolegle nastawionych aspektów: ostrej satyry politycznej, wglądu w duszę i charakter człowieka oraz podniesienia go do znaczenia symbolu społecznego. Suma tych trzech aspektów składa się na jednolity mit o przywódcy chłopskim na przełomie dziejów. Mit nawskroś współczesny i nowoczesny, a przez swą treść i siłę jej ekspresji dający się porównać z najpotężniejszemi kreacjami literackiemi. Bigdę, jak mit, interpretować dałoby się wielorako, ze stanowiska narodowego, społecznego lub ogólnoludzkiego. Sugestywność, z jaką autor narzuca czytelnikowi drogę Bigdy do zwycięstwa, jest tak nasilona przez wszystkie trzy tomy powieści, że niemal zmysłowo odczuwamy, naocznie widzimy i bezpośrednio słyszymy

stąpający krok Bigdy. „Chód kamienny. Stawianie tak stopy, że się pod nią wszystko na proch rozciera. A w chwili ważnych narad posuwanie się powolne, z wielkim trudem, z ciałem naprzód pochylonem, jakby nogi z grzęzawiska wyciągał. A przytem mocno ściśnięte a zdrowo uzębione szczęki, w których zamyka się mądrość życiowa Bigdy. Oczy piwne z wyraźnem światłem źrenic to wąskich, to znowu rozszerzonych do ostatniej granicy, — jak to mają zwierzęta“. Bigda — Kaliban, ale również Bigda — człowiek, Bigda — przywódca urodzony, Bigda — półbóg. Historja to przemawia do nas z kart powieści Kadena-Bandrowskiego słowami: Bigda idzie! — Rzeczywistość w wizji artysty, nic nie roniąc z realistycznej prawdy życia, przetwarza się w kształty hieratyczne, nawet wówczas, gdy się odbijają we wklęsłem zwierciadle karykatury. Ironiczny obraz życia przedstawiony w jego dynamicznem narastaniu, odtworzony od wewnątrz wprowadzonych na scenę postaci, scharakteryzowanych przez ich własne gesty i myśli, czyny i słowa. Dramatycznie zobjektywizowany wycinek ludzkiej i społecznej rzeczywistości w jej psycho-socjologicznym całokształcie, ale podsycony pozornie usuniętym, wciąż jednak jakby podziemnie płonącym ogniem romantycznego uczucia artysty, wyobraźnią wybiegającego ponad przedstawianą szarzyznę, marność i nikczemność ludzkiej pospolitości. W tym właśnie romantycznym podkładzie leży główna przyczyna, że twórczość Kadena-Bandrowskiego, mimo naturalistyczną ostrość realizmu, wywołuje u czytelnika reakcje przedewszystkiem uczuciowe. Nawskroś zaś współczesny przedmiot powieści, jej rozpiętość ideowa w ogarnianiu najistotniejszych, najaktualniejszych, najdrażliwszych zagadnień społecznych i politycznych, śmiałość w wyprowadzaniu krańcowych konsekwencyj z ludzkich charakterów i czynów, wpływających na kształtowanie się losu zbiorowego, słowem ta sama, choć zupełnie inaczej wyrażona czułość narodowego sumienia, przez którą tak mocno oddziaływał Żeromski, — najwnikliwiej sięgając w sumienia jednostek, tem ostrzejszą budzi reakcję. I gdyby w naszej literaturze współczesnej tylko Kaden-Bandrowski był przed-

stawicielem aktualnej troski o psychikę narodową, twórczość jego byłaby doprawdy wystarczająca, aby odeprzeć najcięższe zarzuty, z tego właśnie względu stawiane dziś przez krytyków i publicystów.

Psychikę człowieka odtwarza Kaden - Bandrowski metodą opartą na nowej psychologji. Zrywa on stanowczo z tradycyjną logiką rozwoju psychologicznego, a zgodnie z współczesnemi postępami wiedzy obrazuje duszę człowieka zapomocą przedstawiania jej odruchów na progu świadomości. Daje to widok porozrywany, lecz właśnie prawdziwy. Nie fikcyjną nadbudowę myślową, ale istotny przebieg zjawisk psychicznych w chwili ich powstawania i sublimowania, w natłoku pozornie nieskoordynowanych, choć najściślej z danym osobnikiem związanych bodźców. Psychologja graniczy tu z charakterologją. Akty zaś psychiczne są oddane z tą dramatyczną dynamiką, którą nawet sami niezawsze sobie uświadamiamy. Świetnym przykładem, jak Kaden - Bandrowski wyzyskuje nowe zdobycze psychologji naukowej dla swojej techniki powieściowej, są m. in. rozmyślania Stanisława Mieniewskiego w sejmie w tomie III-cim, albo tamże wewnętrzne wrażenia Kozy podczas bójki z posłem Tyczką. — Ale jak Bigda, również wszystkie inne skupione dokola niego postaci są właściwie udramatyzowaniem zagadnień, czy jak to już zaznaczaliśmy, podniesieniem życia ludzkiego do znaczenia mitu społecznego. Dzieje się to od pierwszych słów powieści, w których Bigdzie odrazu przeciwstawia autor Deptułę, będącego t. zw. „prawą ręką", ale także jakby przeciwnym biegunem Bigdy. Bigda jest w swoim rodzaju indywidualnością genjalną, której siła wypływa ze spotęgowanego instynktu, z niezużytej świeżości i bezpośredniości jakby zwierzęcego węchu w stosunkach z ludźmi, wreszcie z twardego mozołu świata fizycznej pracy. Naodwrót, Deptuła to już inteligent chłopski „wielce ukształcony z wieloma patentami, a nawet z dwoma doktoratami prawa i filozofji", typowy karjerowicz o miedzianem czole. Dobraną z nim parę stanowi Strzęgorz, prawa ręka ordynata Lachowskiego, przywódcy stronnictwa ziemiańskiego, obok Bigdy i Mieniewskie[illegible] jednej z najświetniej odmalowanych postaci

powieści, wybornie uchwyconej z swoim przysłowiowym „szumem przebaczenia historji“. Ten przedstawiciel ustępującej z areny życia publicznego szlachty, w całym splendorze wyjałowionych tradycyj, łatwo prowadzony na pasku politycznej intrygi, przy typowo schyłkowym braku decyzji zdobywający się na gesty rycerskiej stanowczości i odwagi, jak np. na drodze do sejmu przez tłum manifestantów, symbolizuje mit ginącego świata, daremnie usiłującego znaleźć nową ostoję w mieszczaństwie, którego przedstawiciel, marszałek sejmu Stachowski, zdeklasowany szlachcic, jest już tylko parodją trwającego mimo wszystko na swym posterunku Lachowskiego. Trzeci protagonista polityczny, Mieniewski, „czerwony“ szlachcic, leader socjalistyczny, znany już z *Czarnych skrzydeł*, na tle swego bankrutującego stronnictwa nie ma istotnego znaczenia w kształtującym się układzie sił politycznych. Bigda, mając w stosunku do niego własne plany rodzinne, łatwo zawiesza dawnego politycznego wygę, a teraz kwilącego lwa, na haku swej politycznej śpiżarni. Właściwe zagadnienie Mieniewskiego, komplikując je podobnie, jak w stosunku do Bigdy przez Deptułę i innych „dobrych ludzi Bigdy“, a w „obozie zacnych ziemian“ zestawieniem Lachowski — Stachowski, wśród przedstawicieli kleru: biskup Bokanowicz — nuncjusz i jego prałat, w kulisach intrygi politycznej: Deptuła — Strzęgorz, — uzupełnia Kaden-Bandrowski postacią Cynwajsa, zwłaszcza w mocnej scenie w dyrektorskim gabinecie Banku Robotniczego. Wszystkie te i inne postaci, wprowadzone do wielkiej gry politycznej Bigdy, pokazał autor w pełnym ruchu i z jednakowo wyrazistą plastyką charakterystyk, nigdzie nie wykraczając poza ten umiar artyzmu, w którym symbolizm typu i mitu nie przesłania żywego człowieka. Tego człowieka, rzecby trzeba, prywatnego, mimo jego koturn polityczny, wydobywa Kaden z każdej swojej kukły. Nawet z przedstawicieli kleru, choć ci odgrywają w intrydze politycznej rolę poniekąd nadrzędną, za którą się ukrywa potęga organizacji kościelnej, jedyny czynnik polityczny, z jakim Bigda najpoważniej się liczy, ale też umiejętnie zażywa go dla swoich celów. — To wydobywanie człowieka rozwija autor najpełniej w romanso-

wym wątku powieści. W wątku tym wikłają się dwie sfery rodzinne: Mieniewski i jego dwaj synowie oraz Kostryniowa z córką Zuzą. Wkraczają w ten wątek poseł Koza, komisarz Kapuścik i zwłaszcza Lolka Romek, kochanka Deptuły, później Strzęgorza. Oprócz tej ostatniej, postaci to znane nam już z poprzedniej powieści autora, w inne teraz przeniesione środowisko i warunki, a przez to odtworzone w szerszej rozpiętości czasu i w rozleglejszej perspektywie ludzkiego losu. Świeżo wprowadzona Lolka Romek należy również do tego samego kręgu, zdwajając tu niejako, z innej teraz pokazane strony, zagadnienie Zuzy z *Czarnych skrzydeł*. Kostryniówna na gruncie warszawskim uczłowiecza się, wyzwala w sobie typ nowej, wolnej kobiety, ale jakby przeszłość domagała się ekspiacji, spada na Zuzę dotkliwa kara, wymierzona jej przez Lolkę, przeciwstawienie obecnej Zuzy, zarazem wskazujące widmo, jaką oto koleją losy dawnej Zuzy pójść były mogły. Na innym planie powieściowym widzimy to samo podwajanie i komplikowanie zagadnień, które autor wprowadził na planie politycznym. Obaj synowie Mieniewskiego są również przeciwstawieniem dwóch prawd. Pośrednio wchodzą oni także w intrygę polityczną, dostając się w sferę wpływów Bigdy. Lecz ich zadaniem jest wraz z Zuzą być w powieści obrazem młodego pokolenia. Pozytywista Stanisław i romantyk Tadeusz mogą być uznani za symbole ścierających się w inteligencji sił. W charakterach i losach tych dwóch postaci dał autor żywe wcielenia odwiecznie nurtujących, a w nowych warunkach życiowych żłobiących swe drogi, prądów. Nadto Tadeuszowi przypada przedstawicielstwo nieświadomych jeszcze swej mocy politycznej czynników pokolenia, które krwią swoją walczyło o wolność, w danej zaś chwili poczuło się wyrzucone za nawias. — Środki techniczne pisarza, o których była mowa przy wątku politycznym, zastosowane na innej płaszczyźnie, nabierają nowych akcentów. Kaden-Bandrowski z niezawodnym i oryginalnym artyzmem zawsze znajduje właściwy sposób świeżej ekspresji, aby uzmysłowić wielorakie dziedziny ludzkich wrażeń i doznań, aby obraz życia, kształtowany z bezpośrednio zaobserwowanego i wnikliwie odczutego tworzywa natu-

ralistycznego, uchwycić możliwie najpełniej w wizyjnym skrócie nowej rzeczywistości estetycznej. Jak zaś silnie reaguje Kaden na ledwo formujące się przemiany obyczaju, jak tym przemianom stwarza wykładnię etyczną, przykładem miłość Tadeusza i Zuzy. Jakże niepodobna do tradycyjnych wzorów powieściowych, a jak właśnie i nawskroś współczesna. Bo twórczość Kadena jest w powieści polskiej najczulszym probierzem współczesności. Współczesność tę najwnikliwiej sondując, otwiera przed nią Kaden najdalsze widnokręgi, najśmielej w niej apoteozuje nowy typ człowieka. Wyjaśnia to przyczyny oporu, jaki napotykają dzieła pisarza wśród tradycjonalistów, niechętnych lub niezdolnych jeszcze do widzenia nowego świata w nowej formie. (Nawiasem zauważyć trzeba, że tradycjonalizm pokutuje na różnych odcinkach politycznych naszej literatury. Mowa tu, oczywiście, nie o łączności z tradycją, ani o zrywaniu z jej żywotnemi wartościami, lecz o tradycjonalizmie zaściankowym). Jak zaś kształtuje się w literaturze, w jej stylu nowa ekspresja nowego widzenia rzeczywistości, tego w *Mateuszu Bigdzie* pouczającym przykładem widoki Warszawy. Wystarczy je porównać z mistrzowskiemi w swoim rodzaju opisami Warszawy przez Prusa, aby stwierdzić, że w literackiej ekspresji wielkie zaszły przemiany.

W rzeczowych ocenach krytycznych twórczości Kadena o stylu pisarza wygłaszano najsprzeczniejsze osądy. „U Kadena-Bandrowskiego — pisał Stefan Kołaczkowski w roku 1927 — istotą twórczego stosunku jest wysiłek intelektualny... Znam dwóch Kadenów-Bandrowskich. Pierwszy to typowa umysłowość artysty. Jedna z zalet jego języka polega na bezpośredniości oddawania metaforycznego myślenia, właściwego artystom. Obcą mu jest umysłowość dyskursywna, może go nawet nudzi. Drugiego zaliczyłbym obok Berenta do pisarzy intelektualistów. — Pierwszy upraszcza zjawiska, skłonny do rozstrzygania stron prosto i apodyktycznie. Drugi lubuje się w finezjach alegorycznych, z zamiłowaniem tworzy minjaturowe mozajki tego *genre*'u, rozsypuje je w powieściach z rozrzutnością nawet wtedy, gdy wie, że mało kto je tam dostrzeże. Któżby je zliczył np. w *Łuku,* gdy

realizm scen zda się wyłączać te subtelności intelektualistyczne. — Dlatego, że mimo wszystko, Kaden - Bandrowski jest intelektualistą, język jego czasami bywa retorycznym, a porównania antynaturalistycznemi. Dlatego sztuka jego jest alegoryczną, nie symboliczną. I dlatego dominującą cechą jego talentu, zdolność konstrukcji. Lektura jego pism wymaga wnikliwego wyszukiwania intencyj jego alegoryj. Ta trudność jest tem większa, że przywykliśmy szukać alegoryj tylko śród rekwizytów, w świecie konwencyj artystycznych, a Kaden - Bandrowski każe nam je upatrywać, jak on sam, wśród świata rzeczywistych, powszednich zdarzeń, bo wtedy one tylko mają żywy sens życia, są jądrem jego prawdy. — Symbol tłumaczy się sam, alegorje najczęściej wymagają objaśnienia, dlatego to alegorje Kadena - Bandrowskiego kończą się morałem, który ich prawdę formułuje. To nie staromodność, to wynik samego procesu tworzenia u tego pisarza, jego intelektualizmu... Tryumfem talentu konstrukcyjnego Kadena - Bandrowskiego, jest to, że prawda wynika z akcji, on ją tylko formułuje w morał, czy aforyzm". — Naodwrót, Stanisław Baczyński nazywa Kadena „drobnowidzem literackim" i zarzuca mu „destrukcję kompozycji i umiaru artystycznego, cechy właściwe pisarzom, u których namiętność pisarska zwycięża propozycję artystyczną... W ścisłym związku z tym planktonicznym stosunkiem do świata stoi forma, zwłaszcza styl i język... Nadmiar obserwacyj zgromadzonych w jednym momencie rozsadza prostotę języka i to, co dawnemu naturaliście starczyłoby na kilka stronic, impulsywna natura Kadena usiłuje zamknąć w jednem zdaniu... Nadmiar określeń i dygresyj przelotnych, ujęty na jednej płaszczyźnie siatkówki, robi wrażenie, że w czasie pisania odbija się na treści zdań każdy pyłek latający w pokoju, że autor wydziera z swej świadomości wszystko, co można opisać lub zamknąć w słowie. Styl, który ma być odbiciem człowieka, faluje tu, zależnie od napływu materjału, ogranicza się do krótkotrwałej przedmiotowości i już w ustępach poszczególnych niweczy kompozycję... Kaden doprowadził przesadę językową do barokowego werbalizmu, poświęcając kompozycję zdań ekspresji wyrażeń; w pościgu za najsilniej-

szem słowem, niezależnie od całości, zatracił skalę języka i jego plastyczność. Istnieją dla niego tylko wyrazy najsilniejsze i najsłabsze, niema pośrednich...“ Dopiero w dopisku do tych uwag, miejscami trafnych, ale naogół polegających na nieporozumieniu lub dyktowanych stronniczym stosunkiem do przedmiotu, z powodu *Miasta mojej matki* zaznacza Baczyński: „Ostatnie utwory Kadena stoją nierównie wyżej od poprzednich. Widać w nich już pewne opanowanie hipnozy językowej i celowy wysiłek konstrukcyjny“. — Natomiast awangardowy poeta Juljan Przyboś stwierdza w *Zwrotnicy,* że „Kaden-Bandrowski śmiałem nowatorstwem stylu wzniecał podziw. Wyrósłszy z Młodej Polski, on jeden przełamał jej zaczarowane koło i, stworzywszy warsztat nowych form stylu, wyprzedził w dziedzinie metafory kilka środków, podjętych później i przetworzonych przez nową poezję... Ludzie Kadena, cieliści, doskonale zobrazowani fizycznie, żyją poprzez opis gestu i ruchu fizycznego... Ten świetny prozator jest obdarzony tak wyostrzoną spostrzegawczością, że jego obrazy włamują się w pamięć ramami przenośni niezwykle trafnych. W trafności widzeń poetyckich błyszczy wielkość Kadena i jego bliskość intencjom nowej poezji...“ Za najcenniejszy motor twórczości Kadena uznaje Przyboś pasję formy, podnosi zmysłowość jego słowa, zarzuca mu jednak częste posługiwanie się abstraktami, ostrzega przed niebezpieczeństwem liryzmu, ale stanowczo podkreśla, iż „język Kadena jest jego trwałą chwałą“. — Na podstawie dokładnego rozbioru stylu *Mateusza Bigdy* Stanisław Turowski mówi, że styl Kadena-Bandrowskiego „jest już inny, niż styl jakiegokolwiek pisarza dawnego czy współczesnego, jest już całkowicie oryginalny, jakkolwiek naturalnie elementy tego stylu można spotkać gdzieindziej“. Jako najcharakterystyczniejszą cechę stylu Kadena-Bandrowskiego wymienia Turowski jego „emocjonalność, podkreśloną przez pytajniki i wykrzykniki“, potem częste pozbawianie zdania orzeczeń, co wprowadza niepokój, częste skróty jakby myślowe, rozbijanie zdania kropkami, brak dłuższych okresów, zdań potoczystych czy zaokrąglonych, dobry koloryt społecznej zaprawy językowej, występujące naprze-

mian uczuciowe zabarwienie stylu pasją albo ironją. Dochodzi wreszcie Turowski do „stwierdzenia, że obrazy i miejsc i rzeczy, że wyrazy uczuć — wszystko to jest wyraźne, plastyczne, w skali bardzo szerokiej: od brzydoty i szpetoty — do subtelności i wykwintu“. — Zbierając zasadnicze przesłanki przytoczonych wywodów, powiedzieć można, że w stylu Kadena-Bandrowskiego, nawskroś oryginalnym i bardzo indywidualnym, w sposób wyjątkowo zgęszczony znajdują odrębną ekspresję oba podstawowe rodzaje doznania estetycznego: zdolność świeżego widzenia świata, jakby poraz pierwszy, i zdolność retrospektywnej odbudowy świata zapamiętanego, czyli i sensualizm i intelektualizm, nad czem wszakże stale przeważa niepospolita aktywność twórczej osobowości artysty. „Nie będzie przesady — słusznie zauważył Jan Emil Skiwski — w powiedzeniu, że Kaden-Bandrowski otwiera nowy okres rozwoju prozy polskiej. Mam wrażenie, że do dziś, nawet wśród gorących zwolenników pisarza, nie doceniono roli, którą już odegrał jako ugniatacz języka polskiego. Kaden rzucił się na polszczyznę, jak żarłok na doskonale zastawiony bufet. Dawno tłumione apetyty obserwacyjne, pokonywane na korzyść wzniosłości — nareszcie zostały zaspokojone. Kadena cieszy każdy spotkany człowiek, każdy wygrzebany typ, a jego obżarstwu językowemu niema końca. Chyba nikt z prozaików nie umiłował języka tak myślowo, nie uczepił się jego bogactw tak zachłannie. Kaden jakby się uwziął, aby wszystko ożywić, i nic nie pozostawić „tak sobie“ w zwykłej formie słownej. Wszędzie rozkopuje i wszędzie pokazuje, że poza ustalonym przez konwenans językowy obrazem, tai się nowa i nadspodziewanie bogata rzeczywistość“. Dodać tu wszakże trzeba zdanie Kołaczkowskiego: „Nie zapominajmy, że dominującą siłą talentu Kadena-Bandrowskiego jest zdolność konstrukcji. To, co naogół biorąc było najsłabszą stroną powieści polskiej, budowa, w tem właśnie on celuje od czasu osiągnięcia swej pisarskiej dojrzałości“.

Szeroką poczytność i powszechne uznanie zyskał Kaden-Bandrowski cyklem nowelistycznym ze wspomnień własnego dzieciństwa: *Miasto mojej matki* (1925), *W cie-*

niu zapomnianej olszyny (1926, odznacz. państwową nagrodą literacką) i *Nad brzegiem wielkiej rzeki* (1927). Z powodu tych utworów Kadena - Bandrowskiego wyraziła się Marja Jehanne - Wielopolska, że „z dziedziny etyki jest to najwyższy ton, jaki wzięła literatura polska od czasów Żeromskiego". Istotnie najwyraźniej tu występuje owa moralistyczna postawa pisarza, o której poprzednio była mowa, przyczem Kaden - Bandrowski w tych swoich przypowieściach podawanych prawd nie sugeruje symbolicznie, lecz je alegorycznie uzmysławia, czyli mitologizuje. Oto zaś, co sam autor mówi w wywiadzie Stefana Essmanowskiego: „Ten cykl można uważać jako dziecko przypadku, zrodzone na marginesie wielkiej pracy — *Generała Barcza,* którego kończyłem ostatnim już wysiłkiem. Musiałem wypocząć. Wedle mego przekonania jednak autor podobny jest do źródła, które wciąż bije... Po napisaniu *Barcza* atakowano mnie zarówno pod względem ideologicznym, jak i stylistycznym. Otóż podobnie jak Picasso na zarzuty, że ekspresjonizmem pokrywa — nieumiejętność rysunku, odpowiedział „akademickim" obrazem, tak i ja chciałem pokazać, że władam „prostą" techniką równie dobrze, jak ekspresjonistycznym stylem Barcza, tworzonym z całą świadomością artystycznych intencyj. Chciałem się nacieszyć rzemiosłem... I tutaj kryje się głębokie nieporozumienie... Książki *Miasto mojej matki* i *W cieniu zapomnianej olszyny* wypadają na okres przedmajowy, wypełniony po brzegi zagadnieniami narodowemi, socjalnemi, politycznemi. Powrót w lata dzieciństwa nie dawał nic z tej piany aktualności, którą ścierające się z sobą prądy społeczne bryzgały w oczy czytelniczego ogółu. Ogół uznał, że książki moje poza problemem artystycznym, poza wirtuozostwem stylu przynoszą ciepło serdeczne, nie mają jednak nic więcej do powiedzenia. A przecież niema „pisarstwa", któreby nie miało do powiedzenia rzeczy istotnych, któreby nie chciało prowadzić społeczeństwa do czynu!... Jest zdumiewającą rzeczą, jak sztuka potrafi podsunąć czytelnikowi pewne idee, które on właściwie odpycha od siebie, którychby w ich czystej pojęciowej formie nie strawił. W *Mieście mojej matki* autor uchytrzył się podwójnie: raz pod względem stylu,

drugi raz pod względem ideologicznym. Ta książka o sielskiem dzieciństwie to rodzaj moralitetu niekiedy bardzo rewolucyjnego. Przypatrzmy się jej stronie ideologicznej... *Skarbonka* to opowiadanie o oszczędności, czytywane w odpowiednim dniu w szkołach całego kraju, choć autor wcale w niej do oszczędności nie zachęca... W *Grobli* mamy problem zbrodni i przebaczenia, rozstrzygnięty, mam wrażenie, dość rewolucyjnie. Zbrodni nie musi się karać i nie powinno, gdyż ukarana rodzi nową, ale zapas uczucia i przebaczenia potrafią ją w zupełności rozładować, unieszkodliwić. Rewolucyjną jest tendencja *Szkoły*, która w niezliczonych tłumaczeniach obiega cały świat. Autor domaga się w tem opowiadaniu równości startu. Dalej w życiu może się los rozmaitym torem potoczyć, ale start musi być wyrównany. *Wyścigi* to jakby parafraza mitu o Herkulesie na rozdrożach. Sława czy skromność? Rozgłos czy cicha, sumienna praca? Opowieść o *Tanczusiu* rozwija zagadnienie odkupienia przez śmierć". — W dalszym ciągu tego samego wywiadu, na uwagę, że między *Matką* z książki a rzeczywistą matką pisarza istnieją poważne różnice, odpowiedział Kaden-Bandrowski: „Kreśląc wizerunek matki, szedłem nie od faktów do psychiki, lecz odwrotnie. Matkę starałem się ująć w jej intencjach. Mnie nie chodzi o odtworzenie człowieka takim, jakim on był, lecz jakim pragnął być... Ostatnią fazy pracy nad książką jest u mnie uzasadnienie, „usprawiedliwienie liryczne". Kiedy już wszystko jest właściwie gotowe, staram się zejść w głąb psychiki moich postaci, aby z emocjonalnego podłoża wydobyć, czem dany człowiek c h c i a ł być, jak p r a g n ą ł żyć. Dzieło sztuki musi być wielopłaszczyznowe, musi być bryłą, a nie płaską plamą światła czy cienia. Nie można tworzyć postaci jednopłaszczyznowych. Niema ludzi bezwzględnie złych, ani bezwzględnie dobrych"...

Cykl *Miasto mojej matki* jest w literaturze, nietylko polskiej, lecz powszechnej, jednym z najpiękniejszych hołdów ku czci macierzyńskiego serca. *Nad brzegiem wielkiej rzeki* wyznaje autor: „Tak właśnie bywa w życiu... Trzeba cały świat oblecieć, by rzecz najprostszą zrozumieć... Cały świat oblecieć, by pojąć, że najwięcej

światła jest najbliżej! Nie w kołnierzu skunksowym, bobrowym, sobolowym, gronostajowym, a w tej fastrydze cieniutkiej, którą ktoś ukochany wszywał w naszą odzież swą miłość“. Z tego zrozumienia zrodziły się książki napisane przez Kadena-Bandrowskiego dla wytchnienia, ale pod pozorem wycieczki w kraj lat dziecinnych stały się one wyprawą „w samą głąb duszy ludzkiej“. Zapowiedzią tej wyprawy była wcześniejsza książeczka Kadena-Bandrowskiego, opisująca *Wakacje moich dzieci* (1924) na tle krajobrazu polskiego wybrzeża nadmorskiego, a będąca również arcydziełkiem poezji, przenikniętej serdecznem wzruszeniem i głęboką zadumą nad życiem człowieka. Wyzwala się w niej liryzm, ale liryzm tyleż subjektywny, ile zaprawiony współczującym humanitaryzmem, rodzajem swoim nasuwający porównanie z uniwersalistyczno-społecznym liryzmem Whitmana. Ten sam liryzm nasyca też późniejszy cykl opowiadań o naszej współczesnej młodzieży szkolnej p. t. *Aciaki z I-szej A* (1932). Pozatem przemawia tu nietylko niezwykle bystry i czujny obserwator życia, ale i „wychowawca sumienia społecznego“, w nastrojonym zaś na najwyższy ton „hymnie radosnej przyszłości“ brzmi motyw miłości ojczyzny. Z tego względu na odrębną uwagę zasługuje książka wrażeń z podróży samochodem p. t. *Europa zbiera siano* (1927), ideowo wiążąca się też z zakończeniem *Generała Barcza*. Oto dalekie stało się bliskiem, marzenie o wolnej ojczyźnie rzeczywistością, „ideał sięgnął bruku“. Opadły zbyteczne już skrzydła, aby nie przeszkadzały w znojnej pracy dokoła ogromu drobiazgów, składających się na skomplikowany mechanizm życia współczesnego, życia cywilizowanego. Wśród chaosu szczegółów gmatwa się myśl człowieka, że zaś barki przygniata mu wysiłek żmudny, więc powstaje pytanie: czy warto? Zadaje je Kaden wprost cieniowi Goethego, jawiącemu się na tle bytności w Weimarze: „Powiedz stary, ogromny, potężny! Nie myślał-żeś na ostatek swych dni, już po wszystkiem, po wszystkiem, po wszystkiem, — o tem pytaniu, jak koło młyńskie ciężkiem: Czy warto?!“ To samo pytanie nieraz przychodzi czytelnikowi na myśl, czy gdy autor opowiada o Niemcach, których uwielbieniem nie

darzy, ale ma w sobie tyle humanitaryzmu, że i w nich widzi braci, czy gdy z żywą sympatją, choć nie bez ironji, prawi o Francji, lub z dużym krytycyzmem, ale z niemniejszem uznaniem dla wartości moralnych, o Anglikach. Wciąż pobrzmiewa nam w uszach refren biblijny: marność nad marnościami, i wszystko jest marność... W minorowy ton psalmisty wplata się czasem mocny akord *Pieśni nad pieśniami*. Ta jedyna kobieta „to wieczność nasza" — wyznaje imieniem autora przygodny bohater jakiejś chwili. W atmosferze dyszącej współczesnością, z pomiędzy drobnych spostrzeżeń, prześwietlających najczulsze sprawy człowiecze i obyczaju, na podróżującego pisarza, co sam wojnę przebył żołnierzem, na polu bitwy pod Verdun przychodzi chwila zapamiętania. Na widok pękniętej tabliczki z napisem: *Posterunek numer 5*, całą swą istotą wżywa się w duszę żołnierza, mającego rozkaz dojścia tu własną osobą. Wije się przez myśl pytanie: poco? Ale wbrew innym głosom wydziera się przeświadczenie, że to „przez krew odwieczną!" A pod koniec książki wstrząsająca rozmowa fikcyjna autora *Miasta mojej matki* z Josephem Conradem i słowa, które muszą pozostać bez odpowiedzi: „Matka Twoja, chcąc czytać Twe utwory, na drugim świecie ze słownika niebiosów słówek do Twych zdań szuka". I nagle, owo dręczące pytanie znika zupełnie. Wciąż było obecne, a teraz nie odczuwamy go nawet w przemilczeniu. Bo oto „już świt, — niebo podnosi się ze snu, na polach wykwitają nieśmiałe odgłosy, dobijamy do szarych brzegów naszej kochanej ojczyzny". A kiedy przed gnanym radością podniesiono polski szlaban graniczny, otwarła się droga miłości ojczyzny, miłości „ślepej, głupiej, nieporadnej, niewstrzymanej, koniecznej..." „Sława, mądrość, wspomnienia, spór i rozmaite przemądre możliwości niech się wałkują po wyjeżdżonych traktach świata! Na tych tu, stąd, przez Wisłę, Narew, Bug i wszystkie rzeki jedna tylko panuje możliwość, — niewygasłej przenigdy czułości!" Dzień powszedni rozbłysnął pisarzowi największą radością. Nurzając się w niej, zapomina czytelnik, z jakiem mistrzostwem wiódł go autor przez karty książki do finalnego akordu. Ale jeśli po zamknięciu tomu raz

jeszcze przejdziemy go myślą od końca do początku, z łatwością odnajdujemy owe węzły, dla których było to jedynem rozwiązaniem. W miłości ojczyzny zdobywamy razem z autorem wartość życia, dla niej wszystkie bezładne szczegóły sklepią się w spoistą budowę, w jednolitości idei, dającej siły do znojnej pracy i podnietę do coraz nowych wysiłków, cel, dla którego pięknie było umierać i dobrze jest żyć.

Największy artysta wśród naszych prozatorów współczesnych, Juljusz Kaden-Bandrowski jest zarazem tym pisarzem, w którego twórczości literackiej najsilniej drga uczuciowa potrzeba idei. Dążenie do odkrycia i uzasadnienia ideowej wartości życia ludzkiego jest głównem tętnem twórczości Kadena-Bandrowskiego, począwszy od pierwszej jego powieści: *Niezguła*, której tytułem pierwotnym, zachowanym na arkuszach wydania pierwszego, miała być *Tęsknota*. Tęsknota za ideą, o której brak rozbija się właśnie życie Józefa Dema, owego *Niezguły*, będącego uosobieniem przeciętnej polskiej rzeczywistości przedwojennej, tej samej rzeczywistości, jakiej potężną wizją satyryczną było Wyspiańskiego *Wesele*. Na tej drodze walki z bezideowością atmosfery społeczeństwa współczesnego Wyspiański stał się dla Kadena-Bandrowskiego umiłowanym mistrzem, jak sam się o nim wyraża, „wielkim genjuszem Narodu, genjuszem rasy polskiej, którym, gdy mowa o otwieraniu wrót do najwyższych świątyń człowieczeństwa, — wszystkie najwyższe wrota otwierać mamy prawo, jak kluczem czarodziejskim". Nikt inny, lecz właśnie Wyspiański wywarł możny wpływ na kształtowanie się postawy twórczej autora *Czarnych skrzydeł*. Dla Kadena-Bandrowskiego, jak również sam wyznaje, „Wyspiański jest całą pogodą i wszystkiemi sprawami i najwyższą rzeczywistością pisanej mowy polskiej". O Wyspiańskim nie może on mówić inaczej, „jak tylko z uczuciem, bezmiernej chyba, miłości i podziwu". W Wyspiańskim odnajduje on ten klimat duchowy, który dla jego własnego życia wewnętrznego jest mu tak niezbędny, jak powietrze dla płuc i serca. W stosunku Kadena-Bandrowskiego do twórczości Wyspiańskiego najłatwiej znaleźć wyjaśnienie tej poniekąd niewspółmierności nawskroś

współczesnego pisarza i człowieka ze współczesną literaturą i rzeczywistością, niewspółmierności, będącej tak często przyczyną nieporozumień i niezrozumień. Bo, mimo pozory i wbrew oczywistości, Kaden-Bandrowski jest romantykiem. Sam to sobie uświadamia i wyraźnie o tem mówi w przedmowie do pierwszego wydania zbiorowego wyboru swych szkiców przygodnych, literackich i polityczno-obyczajowych, w książce o tytule skądinąd bardzo znamiennym: *Za stołem i na rynku* (1932; uzupełniają ją: *Rzymianie Wschodu,* 1928, odczyt o literaturze polskiej; *Stefan Żeromski prorok niepodległości,* 1930; *Pióro, miłość i kobieta,* 1931, tu m. in. „Patos codziennej prostoty“ i „Walka o nową kobietę“). Ale w tymże tomie, mówiąc o Słowackim, Kaden-Bandrowski, którego pierwszym poważniejszym występem literackim był szkic o Chopinie, protestuje przeciw romantyzmowi, atoli nie przeciw jego ideałom naczelnym, lecz „przeciw technice romantycznej w sztuce, przeciw dowolności, dygresji, przeciw brakowi realności w słowie“. Czyż inaczej patrzył na romantyzm Wyspiański? Czyż nie Wyspiański dał w swej sztuce pełną ekspresję narzucającego się pokoleniu współczesnemu postulatu „patosu powszedniej prostoty“, czyli połączenia romantycznej wzniosłości bohaterskiego hartu ducha z szarym realizmem codziennych trosk, znojów i obowiązków? Czyż nie przez Wyspiańskiego droga do twórczej woli rozwiązującej najistotniejsze zagadnienia życia współczesnego Polaka i wogóle życia człowieka? I jeśli w apostrofie Kadena-Bandrowskiego do pisarzy sowieckich czytamy słowa: „Lepszy, szczęśliwszy, mądrzejszy będzie w tej chwili, jako i zawsze, ten, który pierwszy spostrzeże człowieka po tamtej, obcej stronie“, — słowa, nasuwające wspomnienie *Persów* Ajschylosa, słowa te są z ducha Wyspiańskiego, jak z niego też wypływa najszerzej ujęte wskazanie Kadena-Bandrowskiego: „Dążyć w najlepszej woli z nakładem wszystkich sił do najwyższego celu, — to jedyna rzeczywistość człowieka“. Wskazanie w narodowej rzeczywistości społecznej wprowadzone w czynną realizację i postawione jako dogmat naczelny w życiu odrodzonej Polski przez Józefa Piłsudskiego. Dojście do tej istotnej prawdy ludzkiej pro-

wadzi jednak przez różnorodny splot okoliczności życiowych, poprzez oczywistość bytu własnego, poprzez doznania i wrażenia, trudy i znoje, zwycięstwa i klęski, słowem, poprzez ten cały świat ludzkiej doli i niedoli, jaknajściślej ograniczony warunkami dziejowemi środowiska społecznego, których rozpoznaniem zajął się Kaden-Bandrowski w swych powieściach o współczesnem życiu polskiem. Ten realny świat życia codziennego stanowi właściwe tworzywo powieściopisarza, mocą swej wizji twórczej wydobywa on wprawdzie z tego tworzywa nowe wartości, ale sprawa dotarcia do dna istotnej prawdy ludzkiej jest tu zawsze zacieśniona przymusem rzetelnego stosunku pisarza do obranej za przedmiot swego dzieła rzeczywistości. Dlatego też właściwa idea twórcy wyraża się symbolem lub alegorją, bywa głęboko ukryta lub nawet stanowi sprzeczność z przedstawionym obrazem życia. Czem pisarz sięga dalej, czem szersze ogarnia widnokręgi, tem trudniejsza do odczytania myśl przewodnia jego działalności. Ze stanowiska abstrakcyjnej oceny artystycznej idea dzieła może być obojętna, ale nie jest ona obojętna ze względu na nasz osobisty do tego dzieła stosunek. O literaturze mówi Kaden - Bandrowski, że jest to „sztuka, która w materjale słowa przędzie historję uczuć, a twórca owej sztuki jest, z racji swego powołania, wychowawcą sumienia zbiorowego“. I dlatego wcale nie jest obojętne, jakie są wychowawcy tego przekonania i dążenia. Szkice publicystyczne Kadena-Bandrowskiego są autentycznem świadectwem ideowego oblicza pisarza. Ale zarazem, jak w całej jego twórczości, pracuje w nich myśl, wnikająca w nagą prawdę rzeczywistości, oświetlająca wielorakie zagadnienia i od strony naszych potrzeb doczesnych i pod kątem — rzecby można — wieczności. Wciąż jest też przytomny artysta, nieustannie dbały, aby twórcza praca zachwycała pięknem, a piękno — pracą.

53.

„Nietylko klęski i upadki, także zwycięstwa i radości mogą być katastrofami. Taką katastrofą zwycięstwa i radości, przełomem, który przesunął, przeinaczył, a nawet unicestwił niemal osie krystalizacyjne dotychczasowego życia Polski, był dzień niepodległości. Jedna byrońska noc ramieniem cudu przeniosła cały kraj na jakąś inną planetę, gdzie nagle utraciły moc obowiązującą wszystkie dotychczasowe prawa fizyczne i psychiczne a działać poczęły jakieś inne, niepojęte normy, jakby wylęgłe z mroków Chaosu i prawem Chaosu krzyżujące zachwyt zmartwychwstania. — Nie mogło też być inaczej w kraju, który przez lat blisko stopięćdziesiąt czuł się rozgrzeszony od realności istnienia, i dla którego przeszłość i przyszłość były jednako narzędziami optycznemi, służącemi do niedostrzegania obecności. Te właśnie przywileje nieistnienia uległy przez jedną noc zawieszeniu, burząc swem nagłem oniemieniem niebiańską harmonję niewoli, a zbuntowanej, niespodzianie powstałej i jakby objawionej obecności przydając wszystkie cechy chaosu. Przewróciły się do dna wnętrzności morza i ziemi, i to, co niezauważone, pomiatane, niecenione, o którem tylko rzadcy mówili jasnowidze, spoczywało wczoraj jeszcze pod gładką powierzchnią... poezji, to buchnęło teraz aż pod niebo lepką falą głębinowej realności, zalewając brudną wodą namacalnych potrzeb, trosk, faktów, zdarzeń, wszystkie marzenia i śnienia o Arkadji szklanych domów i idylli niefrasobliwej wolności. Powiadano, że Polska, to kraj upiorów, i niejednokrotnie odprawiano tu egzorcyzmy; ale żaden z upiorów, jaki kiedykolwiek błądził po ziemi i niebie polskiem, nie mógł się równać

grozą, dotykalnością i nieustępliwością z tym, który ukazał się oczom Polaka, nawykłym do innego patrzenia i innych perspektyw: z brutalnym aż do obrzydliwości, chcącym jeść i pić i dzieci płodzić upiorem polskiej obecności. — — — „Wielka pustynia polska“ — tak określił ktoś stan umysłowości polskiej w chwili wyjarzmiania się polskiej realności. I w samej rzeczy, gdy moc przeszłości przestała mieć moc obowiązującą, gdyż skurczyła się w wspomnienie łzawego sentymentu, a widzenie przyszłości nie miało władzy rozwiązania żadnej ze spraw tego świata, wymowa bowiem i groza przytomności polskiej zbyt była potężna, by można je było spętać i unicestwić równie sentymentalnem zaklęciem, apelującem do lat, które przyjdą — wolno było tę chwilę nazwać wielką, dodajmy, zawinioną pustynią polską. — Równocześnie jednak dla wszystkiego, co było w Polsce młode i twórcze, pustynia ta miała patos Atlantyku, na który wypływała szaleńcza galera Kolumba, wiozącą na swym pokładzie wszystkie, najbardziej nawet nieprawdopodobne możliwości. I dawno już nie było w Polsce takiej chwili, by swoboda postanowień i twórczy instynkt budowniczy miały taką moc wiązania i rozwiązywania spraw tego i innego świata, jak ta gromowa godzina zmartwychpowstania. Wszystko leżało na horyzontach niezmiernego morza, wszystko prosiło o nową dla siebie nazwę, wszystko trzeba było budować od dna i podstaw. Tym więc, którym Polska stała się wielkim, dziewiczym, nigdy jeszcze przez nikogo nie odkrytym lądem, powstała z prochu niewoli obecność nie wydała się upiorem, ale rękojmią, iż wszystko, jak w pierwszy dzień stworzenia, jest dopiero u swego początku, że nie napróżno burzy się męstwo w sercach i wyciągają się ramiona, bo oto cały jeden a niemały świat żąda imienia, żąda objawienia siebie, określenia kształtu swego i ukazania swej treści. Zadanie to ogromne, trud niepomierny... — — — Głodne były więc serca Polaków i żądne tej chwili, gdy żadne uczucie nie będzie potrzebowało wstydzić się swego istnienia i stać pod pręgierzem najcichszej zdrady, gdy człowiek nie będzie uważany za skrzepłe w swem trwaniu narzędzie idei a ze swobody najbardziej osobistych przeżyć i zdarzeń

wyrastać będzie moc i żywa treść polskiej konkretności. Odzyskanie jednak tego prawa do osobistej, niczem nie skrępowanej bujności, do szaleńczych gonitw od przeżycia do przeżycia, jak od gwiazdy do gwiazdy, słowem, prawo do siebie w cielesnem i duchowem znaczeniu, było możliwe tylko wówczas, gdy zniszczona zostanie przemoc i jej następstwa, ograniczając swobodę człowieczą w sferze nawet najbardziej irracjonalnych porywów i przesileń uczuciowych. Dlatego też godzina wyzwolenia była godziną, w której rozwarły się opusty tak długo tłumionej w duszach żądzy nie związanego niczem życia, była chwilą przywrócenia do swych życiotwórczych praw każdego najbardziej osobistego i najwewnętrzniejszego odruchu, stało się bowiem jasnem, że jeśli na czem budować można dziś i jutro, to na tej z nakazu wyrzeczenia wyjarzmionej konkretności i pełni duchowej i uczuciowej każdego Polaka, gdyż o sile swobodnej już społeczności decydować będzie teraz nie to, ile namiętności życia zamknąć się zdoła w odżegnywaniu się od namiętności i tłumieniu jej, ale jak wysokim będzie gorący strumień uczuć i żądz, bijący z duszy każdej jednostki. Tem bowiem stać może Polska nowa i przyszła, ile w jej synach będzie rzetelności i męstwa zawartych w każdym okruchu ich dnia powszedniego, ile będzie siły, rozpędu, szaleństwa, nadmiaru w każdej ich, choćby najbardziej osobistej przygodzie, bo niema już i nie może być przedziału pomiędzy Polską a Polakami, Konradem i Gustawem, i nie bluźni już i nie grzeszy ten, którego nieszczęście zagnało w czas szturmu do cichego domku księdza, by tam wypłakać swą niezmierną boleść. Bogactwo i pełnia każdego serca, to rękojmia mocy i bogactwa całej społeczności, bo każda dusza, to, tak czy inaczej, warsztat dziejów, choćby się tej swej dziejowości świadomie zaparła i wołała: „wiosną niechaj wiosnę, nie Polskę, zobaczę“. — — — Tak więc chwila wyzwolenia stała się w Polsce chwilą narodzin nowego, powiedziałby ktoś, biologicznego indywidualizmu, nie skłóconego bynajmniej ze społeczeństwem, a przeciwnie, będącego odpowiednikiem pragnienia całej polskiej obecności, aby „tak było, jak wszędzie“, wyrazem tęsknoty do swobodnej, jurnej

i szeroko oddychającej cielesności, zdolnej przemawiać językiem przytomnych i rzeczywistych faktów i rzeczy, tak jak kiedyś, choć tylko w przypomnieniu, dawna polska rzeczywistość przemawiała widzeniem łąk nad błękitnym Niemnem rozciągnionych, borów litewskich i minionej obyczajowości szlacheckiej *Pana Tadeusza*. — Indywidualizm ów był więc dziełem i przejawem wielkiego nurtu realności, który tysiącznemi prądami przebiegał całe nowe życie polskie, wyrażając się bądź tem, że Polak czuł się teraz uprawnionym do wypowiedzi rzeczywistej treści swej psychiki, bądź też tem, że cały cielesny krąg rzeczy i kształtów, świat napierającej na psychikę obecności polskiej, zaczął być odczuwany jako zagadnienie, obowiązek, zadanie...“ Tytułem dokumentu literackiego przytoczone fragmenty obszerniejszego szkicu *Między dawnemi a przyszłemi laty* są bardzo typowe dla klimatu duchowego poezji polskiej w przełomowej dobie życia narodowego i dobrze charakteryzują pełną sprzeczności kulturalnych atmosferę ideową w pierwszym okresie odrodzonej Rzeczypospolitej, gdy zachłyśnięci nagłem zjawiskiem, przez ogół społeczeństwa — poza szczupłym zastępem Legjonów Piłsudskiego — niezapracowanej, niezasłużonej wolności, wcześniej nią żyć poczęliśmy, niż zdobyliśmy pełną świadomość nowej odpowiedzialności dziejowej. Warto przeczytać wydaną ostatnio powieść Zygmunta Kisielewskiego: *Dni Listopadowe* (1935), aby uzmysłowić sobie, jak to było naprawdę w owe pierwsze chwile roku 1918-go, kiedy z dnia na dzień poczuliśmy się wyzwoleni z pod obcej przemocy. Dla tych zaś, którzy fakt nowej rzeczywistości polskiej przeżywali w kręgu duchowym romantycznej ideologji wieszczów, nastał czas, że niewiadomo, co jest upiornem widmem: przeszłość niewolna czy zagubiona w wirze teraźniejszości przyszłość nieznana. Życie, nie pytając, biegło przed siebie, ale w kulturalnej świadomości narodowej musiało dojść do rozrachunków w imię ideałów odziedziczonych po Królach-Duchach, do rozrachunków z teraźniejszością widzianą przez pryzmat tamtych ideałów i do rozrachunków z przeszłością wziętą pod probierz realnej prawdy tej ojczyzny, która z odświętnej idei stała się dniem

powszednim. Obowiązku tego nowa literatura polska przeoczyć nie mogła. Przypadek li tylko, albo głębsza jakaś ukrywa się tu przyczyna, że obaj ci przedstawiciele nowego pokolenia literackiego, którzy podjęli to zadanie po linji Konradowych zmagań, rychło umilkli, lub nie znajdując wyjścia z koła wieszczym romantyzmem zaczarowanego, stali się małomówni. Autor przytoczonych na wstępie niniejszego rozdziału wywodów, Wilam Horzyca (ur. 1889) wraz z pierwszym redaktorem *Skamandra,* Władysławem Zawistowskim (ur. 1897), a przy współudziale Emila Breitera (ur. 1886), starszego od nich także działalnością literacką, sięgającą czasów przedwojennych, zajmując stanowisko naczelne w dziale krytycznym *Skamandra* (i przedtem w *Pro Arte*), — wyszedł niewątpliwie ze szkoły Brzozowskiego i zarówno postawą moralną jakoteż sposobem ujmowania zagadnień rokował nadzieje, że obejmie po nim ideowe w krytyce polskiej następstwo. Aczkolwiek jako redaktor *Drogi* (założonej w roku 1922, pierwotnie redagowanej przez Adama Skwarczyńskiego) Horzyca nadal poważnie oddziaływa na zapładnianie naszej kultury literackiej twórczą myślą filozoficzno-społeczną, jednak osobiście zabiera głos zbyt rzadko, aby mógł bezpośrednio urabiać polską opinję krytyczną. W *Dziejach Konrada* (1930) dał wszakże kilka gruntownie przemyślanych studjów krytycznych, sięgających wgłąb współczesnej duszy polskiej na prometejskich szlakach myśli narodowej, od Mickiewicza, poprzez Norwida, nazwanego „wieszczem wolnej Polski", i Wyspiańskiego, aż po *Karmazynowy poemat* Lechonia. On-to, wymieniony ostatnio, jest właśnie tym drugim poszukiwaczem prawdy bytu polskiego, z grona właściwych twórców *Skamandra* jedynym poetą ojczyzny. Między poetą a krytykiem istnieje tak głębokie powinowactwo duchowe, że dla poezji Lechonia myśl krytyczna Horzycy jest najlepszym komentarzem, a poezja Lechonia — wskazań tej myśli najczulszem zwierciadłem, odbijającem w sobie szczyty wielkiej poezji Polski niewolnej, przełamane na płaszczyźnie konkretnego zjawiska Polski wyzwolonej.

Wspomina Lorentowicz, iż „podczas akademji żałobnej, urządzonej w Filharmonji (warszawskiej) na cześć

Sienkiewicza, wystąpił na trybunę, jako przedstawiciel akademików, wysmukły młodzieniec i matowym, pełnym żaru uczuciowego głosem wypowiedział swój hołd dla wielkiego pisarza. Podniosły ton przemówienia a przedewszystkiem oryginalna i piękna forma, wzbudziły ogólne zainteresowanie. Uwierzyliśmy wszyscy, że to będzie k t o ś. Tym mówcą żałobnym był młody poeta" — JAN LECHOŃ (właściwie Leszek Serafinowicz, ur. 1899). Datą ustalenia jego sławy poetyckiej w opinji publicznej stał się dzień 29 listopada 1918 roku, dzień otwarcia głośnej warszawskiej kawiarni poetów „Pod Pikadorem", z inicjatywy zamilkłego potem poety Tadeusza Raabe założonej przez Lechonia, Słonimskiego i Tuwima, do których przyłączyli się następnie Iwaszkiewicz i Wierzyński. Były to narodziny poezji *Skamandra*. „W dniu inauguracji — w *Wiadomościach Literackich* pisze po ośmiu latach Tuwim — wyszedłem na estradę z przemówieniem wstępnem. Nie pamiętam go, niestety, zupełnie. Mówiłem prawdopodobnie o celach nowo powstałej bojówki poetyckiej. Potem poważny i szlachetnie patetyczny Słonimski odczytuje wiersz *Pikador*, potem Iwaszkiewicz ślicznie wykwilił kilka uroczych oktostychów, a po nim mówić zaczął Lechoń. Kiedy drżący i blady skończył czytanie *Mochnackiego*, zerwała się pierwsza w Polsce burza oklasków na cześć poezji. Poczuli ludzie, że się tu bania z poezją rozbiła, i że pójdą z niej „dymy po całej literaturze..." „Byłoby fałszem, — dodaje Słonimski — gdybym chciał twierdzić, że naszym celem było wznowienie świetnej tradycji „Zielonego Balonika". Nie mieliśmy i nie bardzo gdzie mogliśmy drukować nasze wiersze. Działo się to w burzliwych czasach, które wypychały najspokojniejszych ludzi na ulicę. „Pikador" więc miał charakter najzupełniej ulicznej trybuny. Nie było tam żadnych intymności, żadnego oddzielenia się od tłumu filistrów. Do „Jamy Michalikowej" dostać się mogli tylko wybrani, i to z szykanami i trudnościami. Do „Pikadora" mógł wejść każdy z ulicy za skromną opłatą pięciu marek. Nie sprzedawano tam wódki ani mięsa — była to mała cukierenka, gdzie trzeźwi poeci czytali swoje wiersze przed zupełnie przypadkową publicznością... Mieliśmy wtedy

wszyscy po dwadzieścia dwa lub trzy lata, a Leszek tylko — siedemnaście. — Jesienią 1918 r., w pamiętny dzień dwudziestego dziewiątego listopada, kiedy Warszawa wrzała, gdy tłumy snuły się po mieście w gorączkowem uniesieniu, w tych dniach gdy słowa „wolność“, „niepodległość“, „Polska“, „komunizm“ i „rewolucja“ nie miały w sobie odcienia szarej codzienności lub nawet rozczarowania albo zniechęcenia, — byliśmy pełni zapału, siły i nadziei. Wieczorem w dniu otwarcia „Pikadora“ zebrała się cała elita współczesnej Warszawy. — Tej nocy zapuściliśmy pierwsze korzenie w ziemię słuchaczów, aby wyrosnąć z czasem w drzewo współczesnej poezji... Tego wieczora Lechoń czytał *Mochnackiego*. Ten blady, wysoki młodzieniec, w mocno podniszczonem ubranku żakietowem, wygłaszający wzruszonym głosem swój wiersz w natłoczonej kawiarni — to jeden — z najpiękniejszych widoków, jakie oglądałem w życiu...“ „Pamięć nasza, kilku młodych pisarzy, — tamże zwierza się Lechoń — idzie co roku do jednego wieczora listopadowego z przed ośmiu lat, nie żeby przepowiadać nasze strofy, ale żeby nas znowu połączyć, jak wtedy, miłością dla pięknych słów i wiarą, że można przez nie czynić dobrze. — Wracają do nas jedyne, cudowną wiedzą dobrane wyrazy wielkich zaklinaczy naszej mowy, wspominamy tych, których nie odszuka już na tej ziemi nasza synowska wdzięczność za zachwycenia młodości, ciepłem przywiązania otaczamy świetną zasługę żyjących. — Te myśli, obce samolubstwu, uświęcają naszą domową pamiątkę i przez nie jest ona nie świętem wprawdzie, ale dniem poezji...“

Barwa tych słów Lechonia jest nader znamienna dla poety, który wyznaje np. w *Rozmowie z weteranem:*

Z sześćdziesiątego roku siwym weteranem,
Kiedy w świetle się lampy blask dzienny rozpłynie
I głośniej cyka zegar w nakryciu swem szklanem,
Rozmawiać lubię czasem o szarej godzinie.

— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —

Weteran mój powiada, że liczne brał rany,
Że w bitwie padł pod konia pokłuty lancami,
A wtenczas, jak mgłą, oczy zachodzą mu łzami,
Wiem, że w czasie tej bitwy spał w karczmie pijany.

I cieszę się, że jeśli w nim także się zbudzi
Nieufność dla tych cudów, co codzień mu kłamię,
Pozwoli, bym mu łzy swe wypłakał na ramię,
A jutro znów w niezwykłych zabawim się ludzi.

Zasiądziem. Stół włóczkową przykryty serwetą,
Raz po raz cyka zegar w nakryciu swem szklanem
I czujem się: staruszek — prawdziwym ułanem,
Ja, biedny, głupi kłamca — prawdziwym poetą.

Autor *Rzeczypospolitej Babińskiej* (1920), zbioru facecyj prozą i satyr wierszem z lat 1917—1920, ironicznie nazwanych „śpiewami historycznemi", późniejszy redaktor *Cyrulika Warszawskiego,* nie ma w sobie nic z figlarnego wesołka. Jego cięta satyra polityczna chłoszcze biczem bez pardonu. Młody poeta rozporządza odrazu świetną formą,. kształconą na Krasickim, Mickiewiczu i Słowackim. Przedewszystkiem na Słowackim, od którego nauczył się, jak to się sercem gryzie, nie szczędząc nikogo, nawet siebie. Ale w stare formy wlewa Lechoń nową treść. Uchwycił on jakoby tętno wielkiej poezji polskiej, ożywił je świeżym strumieniem własnej krwi, bijącej ze źródła współczesności, wprowadził do nurtu romantycznego tchnienie nowego realizmu. Wydaje mi się, że Zawodziński niesłusznie posądzał Lechonia o gest teatralny, a skądinąd zarzucano mu nawet brak oryginalności, jako że się zbyt głęboko w romantyczną przeszłość weśnił. Mówi o tem Jan Stur (właściwie Hersz Feingold), posuwając się tak dalece, iż Lechoń nie ducha poezji romantycznej przejął, lecz tylko jej instrumentację. Otóż właśnie, że i ducha, tylko inaczej już reagującego na nową polską rzeczywistość. Dlatego Lechoń tak doskonale umiał sobie przyswoić puściznę wielkich swych przodków poetyckich, wydobyć z jej artyzmu nowe siły wzruszeniowe, z jej treści nowe widzenie polskiego świata. Dlatego odczuto w nim i powszechnie uznano rasowo polskiego poetę. Zresztą i Stur, którego szkice krytyczne *(Na przełomie, O nowej i starej poezji,* 1921, przedtem drukowane w *Zdroju)* zasługują na trwalszą pamięć od poronionych w swym abstrakcjonizmie jego ekspresjonistycznych prób poetyckich, trafnie do-

strzega różnice między „instrumentacją“ Lechonia a Słowackiego: „Lechoń wizyjność swoją ściąga na ziemię, urealnia ją, niezawsze używa obrazów uwitych z mgieł i żórawi. Prawdziwe gromady ludzkie, grupy tańcujące i rzesze rewolucjonerów i furkot widzialnych, słyszalnych chorągiewek, zestraja w pełną kontrastowości jedność. Stylizuje rozlewność fantazji, której się Słowacki poddawał w zupełności, ścieśnia niekiedy do nader śmiałych skrótów, a raz jeszcze trzeba wspomnieć o kontrastach, któremi operuje. Nadają bowiem kompozycji wiersza fizjognomję bardziej architekturalną. Kaprys zmieniają w wolę. Liryczność chociażby dramatyczną — w dramat, pozbawiony gubiącego się w bezbrzeżności sentymentu. Uwydatniają się wspomniane cechy — bezsprzecznie wielkiego talentu, który jednak nie wyszedł dotąd poza stadjum przygotowawcze, — nadewszystko w *Piłsudskim*. Wiersz, będący wirowaniem barw, nałożonych na błyskawiczne w ruchu postacie, niby na paletę mknącą zawrotnie dokoła swej osi, staje się pod koniec posągiem rzeźbionym w „szarym“ kamieniu. Odzywa się też w *Piłsudskim* raz po raz muzyka. Ale nie wyraża jeszcze tego, ku czemu została stworzona. Dopiero w *Mochnackim* dochodzi ona ilustrując treść do pełni swych praw. Tam święci się doprawdy poezja wypowiadająca, co też człowiek czuje. Przelewająca w nas jego uczucia. Nie łaskocząca zmysłów, ale wzruszająca do cna nasze serca“. Dodać tu trzeba, że jednocześnie silnie poruszająca naszą myśl, bo w poezji Lechonia patos emocjonalny jest wynikiem psychicznego zestrojenia pobudliwej uczuciowości z przenikliwym intelektualizmem. Liryzm Lechonia, nie tracąc nic ze swej bezpośredniości, jest jakby mózgowo zorganizowany, nietyle opanowany, ile właśnie konstrukcyjnie zgęszczony, do stanu najwyższego dopuszczalnego ciśnienia nasycony treścią kulturalną. W polskiej literaturze współczesnej Lechoń jest wyjątkowym poetą liryzmu — rzecby trzeba — filozoficznego. W utworach późniejszych przechylił się nawet do klasycyzmu, ale klasykiem w romantycznej szacie jest już jako autor *Karmazynowego poematu* (1920), który dotychczas pozostał najcenniejszym klejnotem jego poetyckiej chwały.

Ten przedziwny poemat o Polsce współczesnej, w cyklu ostro naświetlonych wizyj historjozoficznych (Herostrates, Duch na seansie, Jacek Malczewski, Sejm, Polonez artyleryjski, Mochnacki, Piłsudski), napół tragicznie a napół satyrycznie, dramatyzuje liryzm serca zakochanego w wielkości. Pisze Horzyca, że na „korowód duchów wywołanych przez Lechonia, patrzymy najpierw jak na kogoś, kto przyszedł z tamtego świata. Schodzą się wielcy zdrajcy i wielcy bohaterowie na Dziady, na odwieczne polskie Dziady, i tylko dziwno, że się schodzą. Bo już zdawało się, że raz na zawsze zapadła na to kurtyna, i że cały ten świat *Wesela,* świat upiorów napadających ludzi żywych, zapadł się w nicość, stał się muzealnym zabytkiem. A jednak on jest, wciąż żyje, wciąż krążą duchy wokół rozświeconej chaty, i oto tu nagle wyjrzał z kart książki Lechonia, on, zabijany, śmiercionośny nieraz, lecz wciąż nieśmiertelny. Ten świat jest, i to musi być tu ostatniem słowem, gdy bowiem jest naprawdę, nie pomogą żadne proroctwa, że wszystko to się odmieni i będzie inaczej. Tylko jakieś zaczarowane żelazo rozstrzygnąć tu może o jego istnieniu, proroctwa nie zabiją prawdy, że gdzieś, w napowietrznej sferze, wśród obłoków, jak wśród dekoracyj ostatniej sceny *Samuela Zborowskiego,* odbywa się rozmowa dwu duchów: Pana Młodego i Wernyhory. Kto tego nie wyczuje w poezji Lechonia, nawet poza buntowniczym *Herostratem,* dla tego *Karmazynowy poemat* jest książką zamkniętą na siedem pieczęci. W tem klucz zrozumienia poematów Lechonia: w dialogu ponad chmurami słowa płyną od ust do ust jak jasne gwiazdy. Wszystko jest tu odblaskiem i odpowiednikiem jakby platońskiego świata idej; tylko to, co kiedyś wydawało się rozmową ponad grobami, dziś jest rozmową żywych, żywych nawet wówczas, gdy przemawiają wczorajsze upiory. Tak właśnie możnaby określić ostateczny wynik pracy Lechonia: niedawnym upiorom dał krew i życie; ale nic też łatwiejszego jak nie dostrzec tego przesunięcia wartości, które decyduje o tem, czy Lechoń jest sam dawnym upiorem na Dziadem, czy też guślarzem - władcą, znającym tajemnicze zaklęcia. — Lecz uważny czytelnik *Karmazynowego poematu*

nie może ulec złudzeniom, albowiem Lechoń nietylko że mówi zbyt wyraźnie, by go nie można było zrozumieć, lecz ukazuje drogę, jaką doszedł do swej postawy. Widać tu, jak się tworzyła nowa prawda, i żyje jeszcze pamięć pogrzebu, jaki z pękniętem sercem sprawiał prawdzie starej". — Zanim rozwinie dramat kontrastów, w prologowym *Herostratesie,* zatrącając o *Grób Agamemnona* Słowackiego i o *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, głosi Lechoń bezkompromisową walkę z upiorami przeszłości, nie cofając się nawet przed bluźnierczem obalaniem wzniosłych widm historji, byle uwolnić się od trupiego powiewu męczeństwa, oczyścić drogę dla nowego życia. Mówi poeta:

Ja nie chcę nic innego, niech jeno mi płacze
Jesiennych wiatrów gędźba w półnagich badylach,
A latem niech się słońce przegląda w motylach,
A wiosną niechaj wiosnę, nie Polskę, zobaczę.

Bo w nocy spać nie mogę i we dnie się trudzę
Myślami, co mi w sercu wzrastają zwątpieniem,
I chciałbym raz zobaczyć, gdy przeszłość wyżeniem,
Czy wszystko w pył rozkruszę, czy... Polskę obudzę.

To dopowiedzenie ostatniej strofy znaczącą pointą dostatecznie wyjaśnia, że w buncie herostratowym Lechonia pragnienie indywidualnej swobody komplikuje się nadal najgłębszą, choćby ukrywaną, troską o prawo nowej Polski do własnej, nie pożyczanej od przodków wielkości. „Lechoń — stwierdza Horzyca — nie mógł uwierzyć, by tragedje drobnoustrojów były jedyną prawdą, ale dajmonion jego mówiło mu, zimno i bezlitośnie, że tu niczego wymędrkować nie można i nie wolno, jeśli chce się być prawdziwym i rzeczywistym. Że wielkim umarłym przeciwstawić należy wielkich żywych, że trzeba znaleźć ten ostatni, wyzwalający akord, który Mochnackiemu musiało zastąpić rozpaczliwe zatrzaśnięcie wieka fortepianu". Na innem miejscu, we fragmencie z komedji groteskowej: *Pani Walewska* (druk. w *Skamandrze*, 1920, nr. 1) ustami Oscara Wilde'a przemawia Lechoń do Rozy Wenedy:

Wyście z tej ojczyzny
Wykuli dla fantazji i żądz i zachcianek,
Dla człowieczeństwa w Polsce złocone kajdany.

Rozprawia się więc poeta i ze zjawą Słowackiego — *Ducha na seansie,* i sam z siebie szydzi, czując:

Jak się w nas samych z nas samych zaśmiewa,
Tłukąc nam w serce, — poezji ulewa.

Temu samemu wszakże duchowi drzeć każe w kawały zawieszony na ścianie portret księcia Józefa, „co chciał z czynu na ziemi być święty". A tym, „którzyśmy słowa czekali stęsknieni", wskazuje, jak z gwiaździstego płaszcza poezji Słowackiego padają ziarna, rodzące chlebodajne kłosy, i „jak słońce jasne, pszeniczny dzień kwitnie..." „Marszem żałobnym wśród słonecznych pól" nazwał Horzyca poemat Lechonia: *Jacek Malczewski.* Stąd to później nadchodzą Chimery do *Rzeczypospolitej Poetów* L. H. Morstina, ale Lechoń w swym poemacie zamyka

wszystkie okna, przez które się wkrada
Srebrzyste skrzydło jurnej dziewuchy o świcie,
Cykanie szarych świerszczów, ukrytych gdzieś w życie,
I faun obrosły, głupi, co bajki mi gada.

Albowiem odegnać chce od siebie łudzące majaki historji i sztuki, wszystko, co się tłoczy chórem wspomnień mogilnych. Gdy jednak w *Sejmie* czyni poeta sąd nad żywymi, wywołuje znowu cień Zagłoby, aby pod przejrzystą alegorją pokazać jurny i gromki wybuch staropolskiego śmiechu, pod którego władczem działaniem znika stanów przedział, tracą głowy zasępieni posłowie, zagadani górnie w gwarze dyskusji budżetowej. I zaraz w następnej wizji poety rozwija się już współczesny *Polonez artyleryjski:* „— To major Brzoza kartaczami w moskiewskie pułki wali". A potem ów słynny na całą Polskę: *Mochnacki,* najwspanialszy mit poetycki, jaki stworzyła nowa literatura polska. *Karmazynowy poemat* w tym swoim punkcie osiąga szczytowe napięcie dramatyczne. Kto mówi o teatralności poezji patrjotycznej Lechonia, temu *Mochnacki* jest chyba obcy, albo nie dojrzał w nim autentycznego wyrazu męskiej powściągliwości i skupionej powagi. „Lechoń — dalej przytaczamy słowa Horzycy — wie o tem, że życie może być nawozem dziejów, ale do obecności tej prawdy nie przywiązuje narazie większej wagi; ważniejsze wydaje mu się to, że żyć — znaczy:

móc tworzyć historję. A więc życie jest odczuwane nietylko jako wolny i rozkoszny czy bolesny strumień wydarzeń, ale jako coś, co w woli twórcy znajduje swój wewnętrzny kręgosłup, w czem jest jakiś utajony porządek czy cel, — a więc jako organ ducha, dziejów, wielkości“. Z tego samego nurtu historji, który brzmiał pod palcami koncertującego w Metzu Mochnackiego, posągowemi kształtami wielkości wyrasta żywa postać współczesna: *Piłsudski*. Wystarczy jednak — powiada Horzyca — „poczuć w nim wielkość, a nie dojrzeć pracy nad wielkością, by go zabić, zmienić w strzygę i zaprzeczyć wszystkiemu, co jest w Piłsudskim wielkie. Ale Lechoń czuje w swem sercu poety Piłsudskiego żywego, tego, co się zmaga i łamie, zna go dobrze z dialogów prowadzonych w puste i straszne noce, z rozmów z jego cieniem, z jego ideą; dlatego *Piłsudski* Lechonia to nie wiersz o samotniku z Belwederu, ale spowiedź, wyznanie poetyckie, może dlatego właśnie tak bliskie rzeczywistości i tak prawdziwe, gdyż tak pełne poezji. Piłsudski jest dla Lechonia symbolem jego własnej pracy, i dlatego dzieje tej idei, tego niewygranego przez Mochnackiego nazwiska, są dziejami wewnętrznego narastania poety i tego wszystkiego, co jest w nim najbardziej dojrzałe, jedynie i najbezwzględniej twórcze. — — — Piłsudski, to dla Lechonia wielkość żywa i zdziałająca, i dlatego idea ta jest tryumfalnem przecięciem groźnego węzła, jaki wikłał się od pierwszej strony *Karmazynowego poematu*“. Ostatni, wyzwalający akord poematu Lechonia brzmi surową prostotą dziejowego patosu: „A On mówić nie może! Mundur na nim szary“. W tym szarym mundurze wcielona, idąca w przyszłość idea narodowej mocy przeciwstawia się twardym akcentem powszedniej prawdzie szarego człowieka. Ale że ta ostatnia jest istotnym celem tamtej wielkiej prawdy dnia dzisiejszego, wiemy choćby z *Generała Barcza*. Mimo daleko idące różnice postawy twórczej dwóch pisarzy i dwóch pokoleń, poezja Lechonia współbrzmi z prozą Kadena-Bandrowskiego. Tylko u Lechonia, zasłuchanego więcej w szum skrzydeł Królów-Duchów narodu, niż w nisko nastrojony szmer krwawiącego tętna arcyludzkiej rzeczywistości, wyzwala się ów romantyczny pęd bo-

halerstwa, który u Kadena-Bandrowskiego podskórnym płynie strumieniem.

Jeśli pominąć nieliczne inne utwory poetyckie, zrzadka rozsypane po czasopismach (np. *Pieśń o Mackensenie* — w *Dzienniku Powszechnym*, 1919, nr. 1 i w *Skamandrze*, 1920, nr. 3, *Jan Potocki* — w *Skamandrze*, nr. 5—6, *Pani Słowacka* — tamże, nr. 7—9, *Conrad* — w *Wiadomościach Literackich*, 1924, nr. 33, *Żeromskiemu* — tamże, 1925, nr. 103, *Rozmowa z weteranem* — *w Świecie*, 1925, nr. 15, *O rzeczach Tomasza Manna* — w *Wiadomościach Literackich*, 1926, nr. 115, *Włosy Słowackiego* — w *Pamiętniku Warszawskim*, 1929, nr. 1, i in.), oraz wzniosłem pięknem stylu odznaczające się szkice prozą (m. in. głęboka rzecz o Słowackim, 1930, — w *Wiadomościach Literackich* i we wstępie do wydania dzieł poety), — po *Karmazynowym poemacie* wydał Lechoń dotąd tylko cykl liryków: *Srebrne i czarne* (1924). „Nie są to — pisze Zawodziński — pieśni, któremi upoić się można, nie starając się zrozumieć; poezja to do gruntu filozoficzna, z myśli i rozmysłu powstała, obmyślona i do myśli czytelnika skierowana. Naczelnym składnikiem wzruszenia jest tu przerażenie wobec odsłoniętej otchłani beznadziei. Poezja ta jest istotnie jak srebrne i czarne ozdoby pogrzebowe, nieposzlakowanie jednolite: oczywiście, nie sama przez się krepa i lama srebrna tu działa, lecz ich znaczenie symboliczne. Cały świat, od którego nic się nie czeka, ukryty jest pod „baldachim, rozpięty nad trumną, w której ziemia zmęczona na wieki spoczywa". „Ciało moje mnie męczy. Dusza mi obrzydła" — w różnych warjacjach powtarza poeta, nie racząc przytem przerywać skargami swego „trupio-spokojnego" oczekiwania „nocy ciemnej" i „łopaty grabarza". Gdyby zbiorek nie był tak szczupły, że go uznać należy za jeden rozpaczny gest, za jedną wspaniale milczącą skargę, twierdziłbym, że odsłania on duszę chłodną i oschłą; że w swej przemyślanej do końca beznadziei jest dowodem ujrzenia rzeczywistości, wyłącznie logicznie danej, po literacku uschematyzowanej. Że twierdzenie o widzeniu poprzez książki nie jest zupełnie niesłuszne, pokazują najlepsze wiersze Lechonia, wszystkie oparte na motywach

literackich, stanowiące jakby wtórne oddanie rzeczywistości na podstawie twórczości innych, mówiące o cudzych książkach lub o cudzych duszach; — weźmy dla przykładu choćby wiersz na śmierć Conrada lub zbyt może trzymający się pewnego studjum wiersz o Prouście. To samo już widzieliśmy w *Karmazynowym poemacie,* gdzie na osiem utworów pięć było osnutych na tematach z historji literatury i sztuki. Poezja to mózgowa — nie ujmuję przez to nic jej świetności, jej przedziwnej harmonji dźwięku i obrazu..." Ta poezja tragicznego zwątpienia, którą tenże krytyk uznaje za najbardziej z natury talentu poety klasyczną, oznacza wszakże okrzepnięcie wewnętrzne przedwczesnej dojrzałości duchowej. We wspaniałej swą surową prostotą *Modlitwie* wzywa poeta Boga: „Oswobódź nas od duszy i wybaw od siebie". Dzieło *Prousta* nasuwa mu patetycznie zwięzłą refleksję: „Albo wierzy się w życie albo w śmierć się wierzy". Miłość i śmierć w myśli poety są jednakowo ważne:

Przez niebo rozgwieżdżone, wpośród nocy czarnej,
To one pędzą wicher międzyplanetarny, —
Ten wicher, co dął w ziemię, aż ludzkość wydała,
Na wieczny smutek duszy, wieczną rozkosz ciała.

„Co noc, gdy już nas nuda bezbrzeżna ogarnia", pragnąłby poeta „zabłądzić w końcu przed drzwi jakieś inne, — co prowadzą do: „Lepiej" lub choćby: „Inaczej". — Nie widzi już dla siebie żadnego ratunku: „Nic mi nie pomoże na tęsknotę moją". Wokół tylko „wieczne mroki, gdzie niema ukojenia". Nie da go nawet miłość, żarta metafizycznem uczuciem *Zazdrości:*

Bo nigdy Cię nie wezmę na wieczność dla siebie.
Ty nigdy mną nie będziesz, a ja nigdy Tobą.

Duchowe *Lenistwo* wyrzuca rozpaczne wyznanie: „Modlić się nie mogę". A jednak odzywa się głos romantycznego, niemal bajronicznego, buntu:

Za żadne skarby nieba nie oddam mej świętej
Pogardy dla wszystkiego, co wzrosło z tej ziemi;
Do końca bić się będę z falami wściekłemi,
A śmierć niech mnie potarga — jak żagiel rozpięty.

W tej indywidualnie powziętej idei mieści się osobista prawda skąpego w słowa twórcy *Karmazynowego poematu*.

W poezji Lechonia, aczkolwiek mocno nasyconej myślą filozoficzną i treścią kulturalną, w jej surowej wzniosłości i wstrzemięźliwej zwięzłości, dopatrywać się można bohaterskiej postawy moralnej, co właśnie sprawia, że i jego patrjotyczna historjozofja wyraża się niefałszowanym, szczerym liryzmem patosu. W powojennej artystycznej poezji polskiej tylko bardzo nieliczni lub nader rzadko zdołali trafnie uderzać w strunę patrjotyzmu. Np. ZDZISŁAW KLESZCZYŃSKI (ur. 1889) już w roku 1913 zwrócił uwagę wierszem *Książę* (o Józefie Poniatowskim), nagrodzonym na konkursie poetyckim *Tygodnika Illustrowanego,* a w dziesięć lat później w temże piśmie dał piękną *Rewję na Placu Saskim,* w obu tych utworach wydobywając znaczną siłę bohaterskiej ekspresji. W satyrach i pamfletach prozą p. t. *Rewja* (1916, pod pseud. Aleksander Karwan) ze świetną brawurą i ciętem piórem rozprawiał się z bezduszną atmosferą rzeczywistości polskiej czasu wojny. W niektórych innych poezjach Kleszczyńskiego odzywają się śmielsze tony, ale później rozpływają się w atmosferze pospolitości, chociaż okraszonej epigońskim estetyzmem. Także w powieściach i nowelach tego pisarza przebija się rasowy talent, zdobywający się niekiedy na wyborne drobiazgi (np. w zbiorze nowel *Nerwy,* 1930) lub fragmenty (zwłaszcza na temat jazdy automobilowej, np. w powieści *Tyran,* 1931, i w in.), pełne rozmachu i dobrej swady. Z niemałym wdziękiem ironicznego spojrzenia na świat i z wytworną niedbałością lubianego naratora roztrwania jednak Kleszczyński swe niewątpliwe zdolności na feljetonowe bajki dla dorosłych dzieci. — W wierszach bohaterskich i patrjotycznych dużą siłę wyrazu osiąga JÓZEF ALEKSANDER GAŁUSZKA (ur. 1893), którego nazwaćby można poetą gestu teatralnego. Jego wcześniejsze utwory (*Promień i grom,* 1920; *Biesiada kameleonów,* 1921, oba zbiory wyróżnione na konkursie Ministerstwa Kultury i Sztuki; *Uśmiechy Boga,* 1922; *Dusza miasta,* 1922) są zależne od rozmaitych wpływów literackich i mają charakter epigońskiego romantyzmu, w późniejszych (*Gwiazda Koman-*

dorji, 1925; *Ludzie bez twarzy,* 1927; *Głosy ziemi,* 1929; *Cienie orłów,* 1932, ostatni zbiór odznaczony dwukrotnie nagrodą krakowskiego Związku Literatów i nagrodą miasta Krakowa) zdarzają się szczerze odczute obrazy wsi i Tatr, mocną instrumentacją głośno brzmiącego słowa — zwłaszcza w deklamatorskiej interpretacji autora — uderzają słuchacza wiersze wojenne (np. *Piechota: na front! Szarża ułańska, Królowie-dziadowie, Żelazna gwardja, Pogrzeb Marszałka Focha).* Brak autokrytycyzmu i selekcji odbija się ujemnie na wielu wierszach Gałuszki, grzeszących niekiedy aż banalnością myśli i fałszami obrazowania (np. zwrot: polonez Cecory), często pogonią za łatwemi efektami i nadużywaniem wytartych rekwizytów. „Z perspektywy czasu — trafnie wszakże ocenia Zbigniew Grabowski — zdaje się wynikać, że Gałuszka to niewątpliwy talent wersyfikatorski, wyposażony w słowo jędrne i żywe, choć stale ciążące ku patosowi. Gałuszka komponuje tak, jakgdyby miał mówić na uroczystościach narodowych. A jednak niesprawiedliwością byłoby odsądzać Gałuszkę od talentu i od linji rozwojowej. Z wielkiej ilości jego wierszy dałoby się wykroić niejeden fragment całkiem dobrej i rzetelnej klasy. Ostatnie utwory poety wskazują nawet, że jego tendencja ku patosowi poczyna się tonować". — Autentycznem tchnieniem bohaterstwa wyróżniają się dwaj przedwcześnie zamilkli poeci-żołnierze. WACŁAW DENHOFF-CZARNOCKI (zm. 1927), po legjonowych *Piosenkach i wierszach,* dał we *Włóczędze* (1927) dobre próby świeżego i dyskretnego liryzmu, szczerze polskiego i ofiarnego trudem osobistym ducha wyrażając nie wzniosłą tematyką, lecz prężnością rzetelnie natchnionej tęsknoty i prostym zachwytem wartościami życia na szerokim gościńcu przygody. Oto:

Myśli kaszlą i coraz są bledsze,
Serce w beton wrasta.
Wszystko, wszystko na miał się rozetrze
W upartych żarnach miasta.

A tu zaraz za mostami na Wiśle
Wolność drogę nam mości.
Słońce nosi na złotym koromyśle
Pełne wiadra radości.

Wielkie nadzieje rokował EUGENJUSZ KORWIN-MAŁACZEWSKI (1895—1922). Należał on, jak i wymienieni poprzednio, do tradycjonalistów. Nie zdążył wyzwolić się z pod wpływów Słowackiego i Tetmajera w poezji, Sienkiewicza i Żeromskiego w prozie. Nie epigonizm to wszakże ani brak oryginalności, lecz pierwsze loty krystalizującego się dopiero talentu, odrazu wszakże zniewalającego urokiem świeżej bezpośredniości wrażeń żołnierza-Polaka, dogłębnie wzruszonego sprawą Ojczyzny. Trudno się zgodzić ze zdaniem Kołaczkowskiego, wbrew powszechnej opinji, przyznającego liryce Małaczewskiego wartość wyższą, niż jego nowelom, ale trzeba powtórzyć za Ortwinem, że cykl poezyj: *Pod lazurową strzechą* (1922) „wnosi z sobą rozmach i żywiołowy temperament kresowca o długim rozpierającym pierś oddechu". Patrjotyzm poety, modlącego się o natchnienie, „by spaść na dusze polskie rozżagwionym kłębem", ma czysty dźwięk szlachetnego metalu. Jego uczucia ujmują niepodrabianym wdziękiem romantycznego idealizmu młodości. Jego miłość przyrody ma „styl słowiczego śpiewu", jaki z przedziwną płynnością i naturalnością odtwarza poeta w najpiękniejszym swym wierszu: *O wiośnie i słowikach*. W cyklu nowelistycznym: *Koń na wzgórzu* (1921) artysta oddaje się w służbę idei narodowej, nawet dydaktyzmowi politycznemu, ale słusznie powiedział Żeromski, że w twórczości Małaczewskiego niema literatury, a tętni serce człowiecze. Ten pisarz, który zdala od ziemi rodzinnej tęsknił za nią i walczył o jej wyzwolenie, a powróciwszy do niej, resztkami życia do ostatniego tchnienia nie ustawał w pełnieniu obowiązku, pozostawił w jedynym tomie swej prozy dokument wzniosłej, czystej i ofiarnej duszy żołnierza polskiego. A była to dusza nietylko zachwycona pięknem idei, wiarą ewangeliczną w zwycięstwo dobrej nowiny, zachłyśnięta Bogiem i Ojczyzną, lecz zdolna do realistycznego widzenia świata, czy to w ponurych, upiornych wizjach okrucieństwa, czy też w rozjaśnionych żywiołowym humorem obrazkach doli żołnierskiej. W tych ostatnich (*Wielka bitwa narodów, Blokhauz pod Syreną, Dzieje Baśki Murmańskiej*) wypowiedział się bodaj najdojrzalej samorodny artyzm urodzonego narratora. Ale

dla charakterystyki niewypełnionych możliwości twórczych niepospolitego talentu pisarza ważniejsza jest może nieobjęta jego książką nowela: *Miłosierdzie ziemi* (druk. w *Przeglądzie Warszawskim,* 1921, nr. 1), w której opowiada, jak ta ziemia przyjęła w swe łono odstępcę i jak była mu wyzwoleniem z mąk pomylonego żywota. Dobrze to określił Wiktor Piotrowicz, że „motyw ziemi — rodzinnej ziemi, będącej podstawą i fundamentem, na którym wznosi się gmach idealny i realny ojczyzny, narodu, państwa, Rzeczypospolitej — ten motyw przewija się przez twórczość Małaczewskiego jako naczelny, ukochany".

Rozmaite przejawy tego motywu w dziełach innych poetów i pisarzy były lub będą wskazane na odpowiednich miejscach, obok zaś Lechonia postawić tu należy poetkę, która reagując na nową rzeczywistość polską zupełnie inaczej od twórcy *Karmazynowego poematu,* teraźniejszość z przeszłością połączyć potrafiła nowemi wiązaniami legendy bohaterskiej. Poetką tą jest Kazimiera Iłłakowiczówna.

54.

W odpowiedziach na wywiady, KAZIMIERA IŁŁAKOWICZÓWNA (ur. 1892, laureatka państwowej nagrody literackiej w r. 1935), udzielając ich zresztą z dużą powściągliwością słowa i wyznań, podkreśla stale, że swą pracę w dziedzinie literackiej uważa raczej za amatorską, uboczną. Było to również przyczyną, iż powołana do pierwszego składu członków Polskiej Akademji Literatury, odmówiła przyjęcia tej godności, usprawiedliwiając się brakiem czasu, wypełnionego zajęciami urzędowemi. Iłłakowiczówna w latach wojny była sanitarjuszką na froncie rosyjskim, później pracowała w Ministerstwie Spraw Zagranicznych, od maja 1926 pełniła obowiązki sekretarki prywatnej Marszałka Piłsudskiego. Obowiązki te uznaje właśnie za swe naczelne zadanie życiowe. To poczucie osobistej odpowiedzialności moralnej przejawia się wyraźnie w twórczości poetyckiej Iłłakowiczówny. Trzeba zaś odrazu zaznaczyć, iż wbrew zastrzeżeniom poetki, twórczość jej należy do najbogatszych i najpłodniejszych w powojennej poezji polskiej.

Powołanie poetyckie obudziło się w niej bardzo wcześnie. Pod niektóremi jej wierszami widnieje data 1907 roku, czyli pisała je poetka piętnastoletnia. Aż do roku 1927 podpisywała swe utwory męską formą nazwiska: I. K. Iłłakowicz, gdzie inicjały imion oznaczają Iłłę Kazimierę, autorka, urodzona w Wilnie, pochodzi bowiem z rodu tatarskiego, zdawna na Litwie osiadłego. Snute jednak stąd domniemania Zygmunta Wasilewskiego, autora najobszerniejszego i najciekawszego studjum o Iłłakowiczównie, że w indywidualności twórczej poetki odzywa się odziedziczona po przodkach psychika wschodnia,

są dowolnym i raczej bezpodstawnym pomysłem krytyka o tendencji socjologicznej. Trafnie natomiast podkreśla Tymon Terlecki postawę Iłłakowiczówny typowo romantyczną, wybujały egotyzm poetki, dręczonej tragizmem męki ciała i słabości duszy, wiecznym rozdźwiękiem z tem, co jest. W twórczości Iłłakowiczówny przejawia się bardzo silnie niepokój wewnętrzny, lecz jest on wyrazem osobowości tyleż żywiołowej, ile trawionej wybitnie nowoczesnym i nawskroś zachodnio-europejskim intelektualizmem. Stąd ów dwojaki charakter jej poezji, w której ekspresjonistyczna wybuchowość jest zawsze poddana dążeniu do nieposzlakowanego artyzmu, czyli do formy w swoim rodzaju skończonej, rzecby można: klasycznej, gdyby nie śmiała swoboda, z jaką autorka łamie ustalone normy czy szablony, aby nadawać swym wierszom rozmaitość strofiki i rozpiętość rytmiki o skali wyjątkowo szerokiej. Również w jej artyzmie występuje bowiem owo poczucie odpowiedzialności moralnej, dogłębnie nurtującej wrażliwość uczuciową znakomitej poetki.

Już pierwszym zbiorem poezyj: *Ikarowemi lotami* (1912, w tymże roku drukowała w *Tygodniku Illustrowanym*, nra 46 i nast., piękne studjum: *Serce poety w „Panu Tadeuszu"*) Iłłakowiczówna zwróciła uwagę krytyki i czytelników, aczkolwiek nie można było jeszcze przewidywać wtedy takiego rozwoju talentu, jaki — po kilku następnych cyklach (*Wici*, 1914; *Trzy struny*, 1917; *Kolędy polskiej biedy*, 1917; *Śmierć Feniksa*, 1922) — dojrzał mniej więcej około *Połowu* (1926), aby osiągnąć pełnię wyrazu w *Płaczącym ptaku* (1927) i *Zwierciadle nocy* (1928), doskonalić się nadal w cyklu: *Z głębi serca* (1928), w *Popiele i perłach* (1930), w *Balladach bohaterskich* (1934)... Ale już w *Ikarowych lotach* wystąpiły zasadnicze wątki, przeważające i w późniejszej twórczości poetki. Zwłaszcza tęsknota duszy kobiecej, niezmiernie wyczulonej, w ciągłej rozterce z rzeczywistością, duszy aż do bólu zagłębiającej się we własne stany uczuciowe. Zarazem gorąca miłość ojczyzny i litewskiego kraju rodzinnego, pęd do czynu i kult bohaterstwa. Oba te prądy biegną równolegle przez całą twórczość Iłłakowiczówny, wciąż jednak

poszerza się ich pojemność uczuciowa, pogłębia dno psychiczne, wzbogaca treść duchowa, doskonali piękno artyzmu.

Poezja Iłłakowiczówny, wobec zwłaszcza ogólnych dążeń liryki współczesnej, posiada znamiona wyjątkowej samodzielności i rzadkiej oryginalności. Na tle powojennego rozkwitu poezji polskiej, jeśli pominąć kilka samopas biegnących strumieni, płynącej przeważnie za prądem jednej rzeki, wchłaniającej wszelkie nowe dopływy, aby je w swych wodach połączyć i wymieszać, zupełnie odrębna indywidualność Iłłakowiczówny wyróżnia się bardzo dobitnie i zajmuje stanowisko wyłączne.

Zdarzają się u niej wiersze, gdzie dosłuchaćby się można dalekich ech liry Lenartowicza. Nawiasem wtrącić tu trzeba, że Lenartowicz, poeta dotąd wpełni niedoceniony lub szacowany niewłaściwie, zasługuje na bliższą uwagę krytyki dzisiejszej (co zainicjowała Zofja Gąsiorowska-Szmydtowa), choćby dlatego, że do twórczości jego nawiązują różni nasi poeci współcześni, od Staffa i Leśmiana, poprzez Tuwima i Pawlikowską, aż po najmłodszych. U Iłłakowiczówny, bynajmniej zresztą nie odrzucającej wzorów tradycyjnych, istotne związki z Lenartowiczem są wszakże dość nikłe, bo nawet jej utwory, świetnie stylizowane na prymityw dziecięcy *(Rymy dziecięce,* 1923) lub ludowy, mają zabarwienie własne, indywidualne. Tuż zaś obok oglądamy w poezji Iłłakowiczówny widoki przyrody, odmalowane ze skupioną w sobie mocą odczucia panteistycznego. Ów uczuciowy panteizm poetki wiąże się z wzrastającą naprzemian rozterką wewnętrzną, zwalczaną wybuchowemi przejawami siły ducha, dążącego do skonkretyzowania się w nowym kształcie poetyckim, w którym świeży symbolizm obrazowania splata się z realistycznem widzeniem świata.

Właściwa postawa życiowa poetki jest z gruntu i typowo romantyczna, ale jej stosunek do rzeczywistości opiera się o trzeźwą, bezpośrednią obserwację. Z nawskroś nowoczesną, wyrafinowaną subtelnością wnika ona w dusze ludzkie, bystro podchwytując ich prawdę wewnętrzną i sięgając z jednakową wrażliwością wgłąb słabości i upadków, jakoteż na wyżyny bohaterstwa i prometeizmu.

Nie unika też bynajmniej aktualnych tematów społecznych, odnajdując w nich nieraz silne natężenie treści wzruszeniowej, chociaż na tem polu wpadając niekiedy w ton poetyckiego artykułu publicystycznego, w podobnym rodzaju, jaki z powodzeniem uprawiała kiedyś Konopnicka. Gdy zaś zagłębia się we własną duszę, napięcie nastrojowe staje się tak zwarte i naprężone, że aż krwawiące cierpieniem. Zwłaszcza wewnętrzne poczucie osamotnienia znajduje w twórczości Iłłakowiczówny aż przeraźliwą wymowę. Dlatego słusznie powiedziano, że „poetka pali się mózgiem".

Religijność w poezji Iłłakowiczówny (*Opowieść o moskiewskiem męczeństwie*. — *Złoty wianek*, 1927) ma charakter raczej zewnętrzny, dekoracyjny. Święci i ich współudział w sprawach ludzkich są przedmiotem mitologizowania. Skłonność ta częściej jeszcze znajduje ujście w ożywianiu uosobień, przejętych z ducha baśni ludowych, ale urabianych samodzielnie. Bodaj że tu leży też źródło upodobania poetki do *Obrazów imion wróżebnych* (1926; serja II p. t. *Czarodziejskie zwierciadełka*, 1928), w których mitologizowanie łączy się z zamiłowaniem do analizy psychologicznej. Warto jednak przytoczyć, co na ten temat powiada pisarz niemiecki Franciszek Werfel, iż „twierdzi się niekiedy, że imię człowieka stoi w głębszym stosunku do jego charakteru", przyczem nie rozstrzyga, „czy jest to jedynie igraszka myśli, czy też zachodzi istotnie takie przenikanie się człowieka i miana..." Ową, rzecby można, balladowość niektórych pomysłów Iłłakowiczówny potęguje nadto bardzo silny i niezmiernie bogaty koloryt. Dlatego też, jeśli chcielibyśmy znaleźć właściwe dla poetki określenie zapomocą porównania z pokrewnemi zjawiskami znanemi skądinąd, powiedziećby się dało, że Iłłakowiczówna jest tem w naszej poezji, czem Zofja Stryjeńska w malarstwie. (Nawiasem wtrącę, że zestawienie to równocześnie i niezależnie od piszącego te słowa przed kilku laty wskazywał także Stefan Kołaczkowski). I to nietylko co do powinowactwa ducha i kształtu, w jakim się on wyraża, ale również ze względu na znaczenie obu wielkich artystek w narodowej sztuce polskiej. W tym kierunku szczytowym wy-

razem twórczości Iłłakowiczówny są zapewne *Ballady bohaterskie*. Poezja rycerska i poezja patrjotyczna, dwie najniebezpieczniejsze dziedziny, aż nazbyt sposobne do wszelkiego rodzaju nadużyć lub szablonów, znalazły w autorce tych „śpiewów historycznych" nową i nielada mistrzynię. Jest to poezja najzupełniej przystępna, czyli łatwa i zrozumiała, a jednak ujmująca niewątpliwą rzetelnością wysokiego artyzmu. Czytając kolejno cykle ballad bohaterskich o Warneńczyku, o Barbarze i Auguście, o Stefanie Czarnieckim, o Żeligowskim i o Piłsudskim, zostajemy przekonani z całą pewnością, że i do tego rodzaju tematów poetyckich, jakże zbanalizowanych przez parających się niemi podrzędnych wierszokletów, zająć można podejście zupełnie świeże, oryginalne i nawskroś nowoczesne. Wprawdzie poetka świadomie wprowadza pozory stylizacji na prymityw, ale są to tylko pozory, gdyż po dokładniejszem wejrzeniu w technikę wiersza, stwierdzić się musi, że koloryt prymitywizmu wynika tu jedynie z niesłychanej w danym wypadku bezpośredniości, z dogłębnego wżycia się w tematykę historyczno-epicką, dzięki czemu sublimuje się odrębna magja najszczerszego liryzmu. I są to naprawdę ballady, czyli rodzaj poetycki, w którym doskonale podchwycony ton pieśni ludowej zostaje podniesiony na wyżyny artyzmu. Przytem poetka nie stosuje jakiejś jednolitej manjery, lecz w każdym z kilkudziesięciu utworów używa zupełnie odmiennej formy, co zresztą jest naogół stałym objawem w twórczości Iłłakowiczówny. Nie obyło się niezawodnie bez wzorów, czerpanych ze zbiorów polskich lub choćby z antologji obcych ballad ludowych w przekładzie Porębowicza, ale częściej występuje niezaprzeczona oryginalność, zarówno w obrazowaniu poetyckiem, jak zwłaszcza w budowie frazy rytmicznej, bardzo urozmaiconej i bogato wycieniowanej, oraz w różnorodności strofiki, rymowania i wogóle techniki wersyfikacyjnej. Każda z tych ballad (jak wiele innych utworów Iłłakowiczówny) zasługuje na osobny rozbiór. Ich zaś względna ocena może być tylko subjektywna. Wolno przewidywać, co zresztą sprawdzić nietrudno, że upodobania w wy-

borze będą podzielone, ale że bodaj każdy z tych poematów znajdzie swych miłośników. Wyróżniłbym jednak *Powrót Żeligowskiego* za niepospolitą świeżość uczucia patrjotycznego oraz *Legendę o Marysi w Belwederze* za oryginalność pomysłu i ogromną sugestywność nastroju psychicznego. Czysto poetyckim artyzmem wybijają się na czoło cykl o Czarnieckim oraz z *Wierszy belwederskich — Mowa posągu.*

W tymże zbiorze zawarte *Ballady zwyczajne,* o wątkach czerpanych z prozy dnia powszedniego, zdumiewają intuicją, z jaką poetka umie się wczuwać także w życie najdokładniej proste i szare, albo autentyczne motywy ludowe ubierać w świeżą formę poetycką, czasami może aż nazbyt blisko sięgając prymitywu. Porównanie obu tych cyklów pozwala doraźnie wyznaczyć szeroką rozpiętość skali wzruszeniowej i bujność wewnętrznego życia duchowego poetki. Z jednakową biegłością rozporządza ona środkami technicznemi swego wyjątkowo bogatego gospodarstwa poetyckiego, od artystycznie przyswojonego prymitywu do najkunsztowniej organizowanych i najsubtelniejszą treścią wypełnionych, wręcz wyrafinowanych a jednak z niezwykłym wdziękiem naturalności kształtowanych wierszy. O rodzaju zaś liryzmu Iłłakowiczówny najlepiej mówią zamykające ostatni jej tom *Kamienie wileńskie,* gdzie wspomnienie miasta rodzinnego poetki przedziwnie się splata z najosobistszemi doznaniami, rozrastając się nieznacznie w szerzej sięgającą symbolikę.

Na współczesnym Parnasie polskim Iłłakowiczówna zajęła bezsprzecznie jedno z kilku miejsc najbardziej czołowych. Na to zaś stanowisko wysunęła się nietylko dzięki osiągniętemu mistrzostwu i bogatej rozmaitości formy poetyckiej, ale zarazem dlatego, iż nie zasklepiając się w narcyzowej autoanalizie, aczkolwiek wcale nie odrzucając myśli o sobie i nieraz ulegając nastrojom osobistych pragnień, umiała wszakże po własnej duszy wspiąć się ponad siebie, aby ogarniać sprawy szersze, ogólne, społeczne, narodowe, znaleźć w nich pole głębokich wzruszeń uczuciowych i dać im wyraz szczerze

natchniony i rzetelnie artystyczny. Owa wyjątkowa postawa twórcza poetki sprawiła, że Iłłakowiczówna, mimo wyraźnie określone oblicze ideowe, cieszy się uznaniem powszechnem, niezamąconem żadnemi względami ani zastrzeżeniami ubocznemi. W naszej literaturze współczesnej jeden to z niewielu tryumfów tak zupełnych i niewątpliwych.

55.

Historjozoficzny obraz współczesnej rzeczywistości polskiej, z rozmaitych aspektów ujęty w wizjach powieściowych Kadena-Bandrowskiego, w *Karmazynowym poemacie* Lechonia i w *Balladach bohaterskich* Iłłakowiczówny, w odmiennem naświetleniu publicystyczno-satyrycznem występuje w szerokich ramach trylogji powieściowej TADEUSZA ULANOWSKIEGO (*Doktór Filut*, 1928; *Uczta dozorców*, 1929; *Ordynans Córuś*, 1930), pisarza znanego już przed wojną z działalności satyrycznej. Powieść Ulanowskiego jest naprzemian pamfletem i apologją, zależnie od stanowiska autora w stosunku do rozpatrywanych w niej aktualnych zagadnień polskiego życia politycznego. Przedstawiono w niej szereg dobrze znanych postaci, bądź to pod bardzo przejrzystemi przezwiskami, bądź wprost pod własnem ich nazwiskiem. Obok Felicjana Erla (Biesa) spotykamy później Feliksa Perla (Resa), a obok Aleksandra Sinobrockiego — Aleksandra Świętochowskiego. w *Doktorze Filucie* charakterystyki obu tych osób, choć zmarły działacz socjalistyczny został otoczony sentymentem wspomnień, a wiekowy wódz pozytywizmu ciemnem światłem krytycyzmu, wypadły najplastyczniej i najzgodniej z prawdą objektywną. Inne postaci, a jest ich sporo i łatwe ich zdemaskowanie można pozostawić domyślności czytelnika, nie otrzymały oświetlenia równie wszechstronnego, oglądamy je przeważnie w załamaniu karykaturalnem, potrzebne zaś są tylko na to, aby być tłem dla wielkości głównego bohatera, którego emisarjuszem i apologetą jest Doktór Filut, czyli autor powieści. W zasadniczej dyskusji, gdzie występuje we własnej osobie, mówi Pił-

sudski: „Odrzucając na bok sentymentalizm, śmiem twierdzić, że lud polski uważa mnie za swego obrońcę, a robotnicy do dziś dnia za socjalistę, cała zaś Polska za rewolucjonistę. W ostatnich czasach próbowali moi przyjaciele socjaliści wyparcelować ze mnie części socjalistyczne i rewolucyjne, jako nadpsute. Nie udało im się to, gdyż lud głosuje wszędzie za mną, nawet tam, gdzie głosuje na nich... Powiadacie, że zdeptałem parlamentaryzm, a jednak podstawa parlamentaryzmu, jego rdzeń, głosowanie — jest po mojej stronie. Nie sanacja, nie naprawa, ani poprawa, lecz masy polskie są po mojej stronie. Tego odemnie na razie nie oderwiecie. To zrosło się ze mną. Plebiscytowo jestem mocny..." Doktór Filut porównuje go z Batorym i Kościuszką. „Batoryzm zamiast futuryzmu, oto lekarstwo!" „Gdyby Kościuszko miał bat, mielibyśmy przemysł już od trzech pokoleń, żygalibyśmy złotem. Gdyby Kościuszko miał bat, nie byłoby może wielkiej wojny światowej!" „Kłosy w polu kłaniają się na wszystkie strony, ale od tego jeszcze do chleba daleko. Dopiero sumienna młocka daje ziarno i chleb". Na zasadzie pozytywnego hasła pracy możliwe byłoby porozumienie nawet z Obożnym, łagodnie ośmieszonym w powieści wodzem endecji, który „zawsze nakazywał i nakazuje swoim wyznawcom, ażeby cierpliwie i posłusznie czekali, aż On zupełnie zużyje dla Ojczyzny swe zdolności i swoją energję". Do swych zaś dawnych towarzyszy socjalistycznych mówi: „Szanuję każdego, kto umie zebrać się w sobie i stanąć do walki o słuszność, ale proszę pamiętać: w Polsce, w Polsce i jeszcze raz w Polsce! Bez Polski warci będziecie tyle, co wam rzuci przez okno Jego Ekscelencja Stalin... Pamiętajcie: nie chcę ani krzywdy, ani nienawiści. Jeżeli w osiem godzin na dobę Polskę wydźwigniecie, powiem: — Szczęść Boże!" Komunizującego robociarza tak przekonywa Doktór Filut: „Słuchaj, Manatek, przed siedmiu laty twoja trzyletnia wówczas córeczka dała komuś w pałacu na imieniny słoik poziomek... — No to co? — No to idź mu je odbierz!" Do robotników odnosi się zresztą autor z widocznym sentymentem, przejawiającym się choćby w tej chwili, kiedy z pamięci recytować im każe *Króla-Ducha,* ale biczem

satyry smaga różnych przywódców i agitatorów, niektórych dygnitarzy i biurokratów, a nad „wielkiego człowieka z Małej Polski“ wyraźnie przekłada „szewca Władysława Pyska“, najczarniej zaś odmalował Witosa. W jednem ze swych wielu w powieści przemówień wiecowych Doktór Filut karci niezadowolonych: „Czego chcecie od Polski? co ona ma wam jeszcze dać za to, że jeden był przez kwadrans odważnym, drugi napisał coś, co znajomi przetłumaczyli na obce języki, a inny znowu czegoś nie napisał? Po co jeszcze wyciągacie swe drżące i wychudłe ręce?“ Rzeczywistość polską pokazuje autor nietylko w zwierciadle wklęsłem, bo — sam wyznaje w przedmowie do powieści — „hołdy i ataki, podziw i groźba są tu rzucone w bezkres radości i entuzjazmu z powodu istnienia wolnej Ojczyzny!“ Owa radość niepodległości, przedstawiona symbolicznie w końcowym obrazie Dożynek u Prezydenta Rzeczypospolitej, jest nietylko ideową, ale i estetyczną więźbą powieści, posiadającej niemałą wartość literacką, choć jeśli na nią patrzeć z tego punktu, nadmiernie przeładowanej dialektyką publicystyczną. Zbyt żywe jednak porusza autor zagadnienia, aby właśnie ta strona publicystyczna nie była dla czytelnika najciekawszą w *Doktorze Filucie,* głęboko ujętym, rzetelnie przemyślanym i z dużym w swoim rodzaju talentem literackim wyrażonym „wizerunku człowieka w Polsce w roku 1927 poczciwego“.

W *Uczcie dozorców* głównym wątkiem fabuły są dzieje rodziny arystokratycznej. Autor jest socjalistą, ale socjalistą, rzecby można, „sanacyjnym“, więc jego stosunek do arystokracji nie ma nic z demagogji, naodwrót głowa rodu, o którym opowiada, amerykanizuje się i dzięki nabytemu doświadczeniu pracy, staje się jednym z budowniczych nowej Polski. Także inni członkowie tej rodziny pokazani są w świetle przychylnem, a żądło satyryczne autora używa sobie najśmielej na przedstawicielach biurokracji. Rzecznikami poglądów Ulanowskiego są ksiądz Wdowiec i Katowicz, w ich to usta wkłada apologję pozytywizmu. W związku z tem wprowadzono do powieści szereg dygresyj, w których apoteozowane są zasługi Frycza, Modrzewskiego, Staszica, Mickiewicza, Sło-

wackiego, Matejki, Prusa, Dygasińskiego, Świętochowskiego. Są to bodaj najciekawsze miejsca *Uczty dozorców*, te apostrofy o wielkich myślicielach, którzy „dozorowali“ naród. Ale „dozorcy“ bywają różni, i właśnie liczny szereg tych „dozorców“ przewija się przez powieść, którą rozpoczyna symboliczny pochód batożników z XIV wieku, smagających się pod okiem swego „dozorcy“. Takiem biczowaniem jest też cała *Uczta dozorców*, której autor jest również „dozorcą“. Niepospolita werwa satyryczna, świetna szermierka dialektyczna, nieraz wręcz igranie pojęciami, święcą tu na wielu kartach swe tryumfy. Takie zwroty, jak ten, że książę Roburt w swych zabiegach „nie napotykał trudności, gdyż pałace mają do dziś dnia wpływ magnetyczny na demokrację, która zaczyna budować domy ludowe na wzór pałaców“; jak z wielu „maksym“ o socjalizmie ta, że „ubezpieczenie robotników to nie jest jeszcze ustrój socjalistyczny, ale to już jest socjalizm“; jak z tylu określeń, uderzających celną zwięzłością, to np., że „idea jest jedna, ale robót jest bardzo wiele, zależy od tego, kto i z której strony popycha“, albo że „nie to mądre, co mądre, tylko to, co uczeni uznają według jakiegoś rozkazu“, — w tym rodzaju zdania i uwagi można wyławiać po kilka niemal z każdej stronicy grubego tomu. Opowieść autora kończy znów symboliczna uczta „dozorców“, tym razem stróżów domowych, z udziałem ministra spraw wewnętrznych, nawołującego do czystości. Bohaterem tej uczty jest obdarzony ziemią przez księcia Roburta, jego były dozorca pałacowy, Klechda, i on to wypowiada główną prawdę, do której autor go doprowadził, że „chce być człowiekiem!“ Na tym optymistycznym akordzie, rozwiązującym zagadnienie równości społecznej, przerywa autor powieść, której struktura artystyczna ustępuje na drugi plan wobec zawartej w niej treści polityczno-moralnej. Ulanowski, intelektualista z powołania i upodobania, należy w literaturze do gatunku moralistów społecznych, a *Ucztę dozorców* zestawiaćby można chwilami to z *Oziminą* Berenta, to z „powieściami“ Micińskiego, nie ze względu na treść, ale jako rodzaj literacki. Troską Ulanowskiego nie jest bowiem literatura, lecz sprawa przyszłości narodu i wolnej ojczyzny. „Na

Polsce — mówi autor — ludzkość sprawdziła i jeszcze nieraz się przekona, że niebyt jest największym dowodem istnienia". Polska jest też przedmiotem mowy posła Daszyńskiego na wiecu w *Uczcie dozorców*. Ta mowa jest, być może mimowolną, odpowiedzią na mowę wiecową Mieniewskiego w *Lenorze* Kadena-Bandrowskiego. Co jednak łączy *Ucztę dozorców* z *Czarnemi skrzydłami*, to obu autorom wspólna idea przewodnia, którą jest walka „o potrzebę idei", ta sama walka, jaką wiódł był Słowacki.

W *Ordynansie Córusiu* wątek zasadniczy, oparty o apoteozę nie próżniactwa, lecz próżnowania, jest z założenia i w wynikach paradoksalny. Idzie tu bowiem o ten sam rodzaj stosunku do twórczej pracy, dla jakiego Norwid używał określenia „od — poczywanie", tłumacząc je, jako poczynanie na nowo, oczekiwanie nowego czynu. W powieści Ulanowskiego tak „próżnują" bezrobotny „ordynans Córuś" oraz jego historyczny wódz i naczelnik. To ideowe ujęcie chwili dziejowej jest zarazem dobrą literacką pointą trylogji. Zresztą autorowi bynajmniej nie zależało na wartościach literackich, a jeśli — mimo wynikłe wskutek tego braki „literackie" — dał rzecz o ile nie w całości, to przynajmniej w wielu fragmentach bądź co bądź kapitalną, fascynującą mnóstwem wybornych sytuacyj, dialogów, powiedzeń, aforyzmów czy paradoksów, stało się to poniekąd przypadkiem, któremu na imię — talent pisarza. „Ani jedna — mówi Ulanowski — ze scen tu opisanych nie miała miejsca, ale razem wzięte mają w moich oczach większe znaczenie i lepiej oświetlają przeżywaną epokę, niż tak zwane „autentyczne notatki kronikarskie". — Treścią *Ordynansa Córusia* jest pokazana w tak ustawionej perspektywie walka dwóch idei: socjalizmu, reprezentowanego przez Daszyńskiego i jego stronnictwo z jednej strony, z drugiej zaś realizowanego w życiu socjalizmu państwowego, dającego się ująć najogólniej pojęciem etatyzmu. Postać głównego bohatera trylogji urasta ponad wszelkie wypadki i prądy chwili, stoi samotnie, potężnie i tajemniczo ponad ich biegiem, z opanowanym spokojem trzymając swą czujną rękę na ich pulsie, aby we właściwym momencie, gdy

wykraczają poza wyznaczone brzegi, skierować je w koryto, którem dopłyną do pożądanego celu. „Jakeśmy wiali, — mówi Córuś o swych wrażeniach z wyprawy kijowskiej — to po dziesięciu w jednym wozie, ale potem Dziadek, jak plewę szuflą odwrócił“. I w tej ostatniej części trylogji roi się od aluzyj, wycieczek i dygresyj, mniej lub więcej związanych z tokiem opowieści, w wysokiej wszakże mierze przyczyniających się do ożywienia i ubarwienia właściwego wątku. Dostało się ogólnikowo i niektórej braci po piórze. „Nasi mili współcześni literaci, — powiada Ulanowski — którzy przyswajają nam dzieła Słowackiego, Żeromskiego i innych, tłómacząc je z polskiego na otwocki, nie mają wyczucia takich typów, jak Teofilka“. Owa Teofilka jest jakby kobiecem zdwojeniem Córusia. Spotykają się razem i w zakończeniu powieści. Teofilka opowiada alegoryczną bajkę o „wielkim próżniaku“. Córuś zaś — siedząc w więzieniu — wynalazł sposób na doraźne zastępowanie w żołnierskim marszu zdartych zelówek. „Szewcy warszawscy — kończy autor — ten wynalazek zrazu wyśmieją“, ale Córuś znajdzie dlań uznanie w Belwederze u „pierwszego więźnia Odrodzonej Polski“. Taki jest epilog trylogji Ulanowskiego, najlepszej i najciekawszej powieści o Marszałku Józefie Piłsudskim, jaką o nim za życia jego napisano.

Inną próbą, tym razem realistyczną, powieściowego przedstawienia dziejowej współczesności polskiej jest trylogja autora występującego pod pseudonimem: JAN ROGALA: *Próba ognia* (I. *Zarzewie;* II. *Płomień;* III. *Odkupienie* — 1927—1928). Obraz przemian społecznych, pewnych objawów towarzyskich i politycznych, w których tkwią aluzje do osób i zdarzeń rzeczywistych, utrzymany w tradycyjnych ramach fabuły i psychologji, chociaż tu i ówdzie przeciążony zbytecznym nadmiarem „gadaniny“, wypadł naogół żywo, miejscami nawet mocno. Autor jest zrośnięty korzeniami duchowemi z przeszłością i z dawnemi poglądami, więc mało dotyka zagadnień i środowisk, które — siłą rzeczy — są rozstrzygające dla nowego oblicza tworzącej się rzeczywistości. A gdy bohatera powieści, Gieralta, czyni twórcą i kierownikiem Instytutu Gospodarczego, to ideologja tej instytucji, oświet-

lona zresztą dość pobieżnie, nie wygląda zbyt realnie. Powieść Rogali ujmuje przedewszystkiem poważną kulturą umysłową autora i bardzo dobrą polszczyzną, prostą, czystą i naprawdę piękną. Zalety te jeszcze wyraźniej zdobią jego książkę wrażeń z podróży do Egiptu, Palestyny i Syrji p. t. *Mumje i mandaty* (1929) oraz powieść polityczno-społeczną na tle Niemiec współczesnych p. t. *Wielka maskarada* (1935). Tę ostatnią warto zestawić z *Rodziną*, komedją Słonimskiego. Wspólnym przedmiotem obu utworów jest zagadnienie rasy, zaktualizowane w ideologji hitlerowskiej. W napisanej z niewątpliwem talentem komedji Słonimski zapomocą paradoksalnie nagromadzonych sytuacyj unaocznia życiową absurdalność „rasizmu", ale ośmieszając, prześlizguje się po powierzchni, podchwytuje tylko pozorne, albo i stwarza fikcyjne argumenty, wyjaskrawia i upraszcza widzenie rzeczywistości, w gruncie rzeczy rozprawia się z doktryną ledwo połowicznie, nie dociera do dna sprawy. Rogala swój eksperyment powieściowy na temat rasizmu rozwinął wszechstronniej i głębiej wniknął w istotę zagadnienia, aczkolwiek za przedmiot doświadczalny wziął również rodzinę, w której nagromadził nawet znacznie większą, niż Słonimski, rozbieżność charakterów i poglądów, unikając jednak załamań fikcyjnych lub karykaturalnych, a konkretyzując swe nieodparte wnioski na podstawie najrealniej uziemionych faktów. Zjazd rodziny Borchów, która rozrósłszy się z jednego pnia, rozgałęziła się pod rozmaite stopnie szerokości geograficznej i na różne tereny narodowościowe, a w której konarze niemieckim rodzą się krańcowe przeciwieństwa indywidualnych usposobień i przekonań, jest argumentem naprawdę niezbitym, okazującym, w sposób dobrze przemyślany i żywo postawiony, absurdalność urojonej doktryny. Gdy Słonimski tylko ośmiesza, Rogala doszczętnie unicestwia rasistowskie roszczenia. Chociaż autorowi *Wielkiej maskarady* nie dostaje owej zdolności dramatycznego dynamizowania charakterów i sytuacyj, jaka u Słonimskiego pokrywa braki powierzchowniejszego ujmowania zagadnień. Współczesną rzeczywistość niemiecką Rogala prześwietla nadto na innych płaszczyznach kulturalnych. Widowiska

pasyjne w Oberammergau i teatr wagnerowski w Bayreuth, dwa pokazowe środowiska ducha narodowego kultury niemieckiej, dały autorowi sposobność do ujawnienia kultury tej głębokiego załamania. W tych epizodach powieści bodaj najbezpośredniej występuje rozległa wiedza autora i jego żywy stosunek do wielu zagadnień kulturalnych. Moment ciekawości umysłowej nadaje książkom Rogali odrębne piętno pogłębienia, z jakiem autor ujmuje na gorąco chwytaną aktualność zdarzeń. W całej współczesności niemieckiej dostrzega Rogala rozbieżność między celami jawnemi a ukrytemi, między tem, co się proklamuje, jako hasło, a tem, czego się pragnie w rzeczywistości, słowem, jakąś mistyfikację, czyli „wielką maskaradę". Taki obraz społecznej prawdy został w powieści pokazany z sugestywną wyrazistością. Mniej zadawala wątek romansowy, zanadto rozbity, za słabo związany. Ale i w nim są dobre i świetne epizody, zwłaszcza obyczajowe, i mocno postawione charakterystyki, a dekadencka postać Knuta Borcha jest odtworzona bardzo wnikliwie i z jakimś sentymentem, zdradzającym osobiste skłonności autora.

Świeżością nowego lecz prostego realizmu wyróżnia się talent WŁADYSŁAWA JANA GRABSKIEGO w powieści *Bracia* (1933; ciąg dalszy p. t. *Kłamstwo* drukuje w roku 1935 tygodnik *Prosto z mostu),* której objektywizm jest wprawdzie zwichnięty tendencją polityczną, a pewna niezaradność młodego autora przejawia się w sztucznie wprowadzonym i luźno doczepionym wątku trzeciego brata - bolszewika, lecz żywo przedstawiony obraz ulicy warszawskiej w czasie przewrotu majowego został nasycony szczerym liryzmem humanitarnego uczucia, a psychika nowego pokolenia, dobrze skonkretyzowana w rozbieżnych drogach dwóch braci na tle życia rodzinnego, ma subtelnie wycieniowane kontury i wnikliwie naświetloną w swych kontrastach perspektywę moralną. Satyrycznem widzeniem współczesności, umiejętnością operowania paradoksalnemi sytuacjami obyczajowemi, pomysłową a spoiście zbudowaną anegdotą i wprawną, choć miejscami puszczoną, techniką powieściową doskonale się zapowiadał wybitny talent TADEUSZA DOŁĘGI - MO-

STOWICZA, autora *Karjery Nikodema Dyzmy* (1932). W tytułowej postaci tej pierwszej swej powieści stworzył Mostowicz trafnie podchwycone i żywe wcielenie nowego typu „mocnego człowieka". Słusznie zauważył Stanisław Piasecki, że „Mostowiczowski Dyzma ma wszystkie dane, aby się stać tem, jako potoczne pojęcie typu, czem stał się ongiś — w innem oczywiście znaczeniu — Podfilipski Weyssenhoffa". Ale dodać trzeba, że klasą pisarską Weyssenhoffowi Mostowicz nie dorównał, zepsuty zaś łatwem powodzeniem, w następnych swych powieściach schodzi na dostawcę poczytnych, mimo dobre pomysły często banalnych, romansów feljetonowych na podkładzie obyczajowo-społecznym. W oświetleniu satyrycznem maluje środowisko polskie na obczyźnie JAN NEWADA (zapewne pseudonim) w *Pomyłkach Józefa Zbrowskiego* (1929), powieści z życia naszych zagranicznych placówek dyplomatycznych. (Podobny temat, widziany również satyrycznie, lecz z innej strony, opracowała także Bronisława Włodkówna w *Równoległych ścieżkach).* W powieści Newady, chociaż artystycznie nierównej i miejscami naciągniętej, ale zalecającej się pewną oryginalnością wątku romansowego i pogłębieniem myślowem, właściwą jednak sprawą jest studjum psychologiczne miłości, władzy nad wszystko inne przemożnej, pojmowanej w sposób przypominający neoromantyczny symbolizm. Z bezkształtnej masy prób powieściowych innych autorów, mniej lub więcej poczytnych, dałoby się zapewne ocalić jeszcze kilka czy kilkanaście tytułów utworów, w których obraz współczesności polskiej otrzymał wyraźniejsze kształty dziejowe i żywszy koloryt realizmu, ale zagadnienia te głębiej ujęto w twórczości wybitniejszych indywidualności literackich, o czem już była lub dalej będzie mowa. Dla zorjentowania w całości bieżącej produkcji literackiej lat ostatnich odesłać dziś zresztą można do *Rocznika Literackiego,* od roku 1932 starannie informującego, chociaż czasami dającego oceny nazbyt subjektywne, jednak bardzo pożytecznego wydawnictwa, redagowanego przez Zygmunta Szweykowskiego przy współudziale dobrych sił krytycznych. Na tem zaś miejscu, przypominając wspomniane w tomie poprzednim niniejszej pracy *Wesele hrabiego*

Orgaza Romana Jaworskiego, wskazać jeszcze trzeba dwie oryginalne i ciekawe powieści historjozoficzne, o tematyce wykraczającej już poza dziedzinę ojczyzny.

Wybitnie pesymistyczny obraz współczesności dał CZESŁAW STRASZEWICZ w *Wystawie bogów* (1933). Niema tu nawet ucieczki do Boga, bo wszyscy bogowie giną w pożarze, wznieconym przez dwa wrogie tłumy robotnicze na wystawie bogów na budapeszteńskiej wyspie Margeryty na Dunaju. Lecz właśnie różnice między bogami narodowymi a religijnymi pogłębiają rozstrój społeczny, pokazany w kolejnych przekrojach wycinków życia na tle Krymu, Sycylji, Hiszpanji, Tunisu i Węgier. Postacią łączącą luźną, epizodyczną i nierównomierną budowę powieści, jest Chińczyk Wan-Ho, najpierw jako czynny aktor, później ukryty za kulisami, zjawiający się znowu pod koniec jako widmo „żółtego niebezpieczeństwa". Ta zmitologizowana postać może być uważana za wcielenie zagubionego przez ludzkość europejską absolutu. Straszewicz niewątpliwie ma talent, o czem najlepiej świadczy epizod w Tunisie, ale talent to jeszcze niezrównoważony i nieopanowany, zasługujący wszakże na uwagę, choćby i dlatego, że wyraża się w nim głęboko wzruszone uczucie człowieka, umiejącego dojrzeć liczne krzywdy i upośledzenia narodowe i społeczne, aby je przedstawić w sugestywnej wymowie dobrze skonkretyzowanych faktów, w wizji pisarza spotęgowanych do symbolicznego znaczenia.

W zupełnie odmienny klimat duchowy przenosi nas WŁADYSŁAW ZAMBRZYCKI swą pogodną powieścią o Pompei (*Nasza Pani Radosna czyli Dziwne przygody pułkownika armji belgijskiej Gastona Bodineau,* 1931). Autor, który szczęśliwie debiutował tomem dowcipnych i z dobrą swadą opowiedzianych humoresek (*Większa z kropelkami,* 1929), spędził podobno czas jakiś przy ostatnich pracach wykopaliskowych, teren więc swej powieści zna z bezpośredniej obserwacji. Musiał się też zagłębiać w studjach antyku, o czem świadczy wprowadzone do opowiadania tło obyczajowe i charakterystyka starożytnego społeczeństwa rzymskiego. Niemały wpływ wywarły nań dzieła Tadeusza Zielińskiego o hellenizmie

i judaizmie, czego wyraźne ślady widać nietylko w opisach i obrazach kultów religijnych, rzymskiego, żydowskiego, sekciarsko-chrześcijańskiego i mitraickiego, ale zwłaszcza w ideowym wątku powieści, której punktem kulminacyjnym jest przemiana posągu pompejańskiego Junony w cudami słynący posąg Matki Boskiej w belgijskiej mieścinie Franchimont, oraz przemiana przeniesionego z czasów Tytusa w naszą epokę kapłana Junony w proboszcza katolickiego. Ten właśnie kult pogodnego, shellenizowanego i odjudaizowanego chrześcijaństwa jest myślą przewodnią autora *Naszej Pani Radosnej*, podstawą jego poglądu na świat, najlepszy ze wszystkich światów. Wszystkie te składniki erudycyjne i myślowe podane są bardzo zręcznie, wplecione bezpośrednio w tok anegdoty, z niej wynikają, więc czytelnika nie nużą, ani nie obciążają budowy powieści o fabule z założenia błahej, nawet swawolnej. Czterech zawadjaków, po różnych próbach lekkiego i podpadającego kodeksowi karnemu zarobkowania, zażywszy peyotlu, przenosi się do starożytnej Pompei, aby tą podróżą w czasie uchroniwszy się od śledzącego ich w różnych krajach oka policji, zażywać rozkoszy w antycznem mieście prowincjonalnem, zbijać pieniądze z pędzenia okowity, którą Rzymian rozpijają, zdobywać sławę grą w bridża i w chemin de fer'a, organizowaniem drużyn piłki nożnej i laurami olimpijskiemi za wiersze... Wierzyńskiego w przekładzie nowogreckim, z których *Gaj Akademosa, Spartanin* i *Dyskobol* powszechne zyskały uznanie, tylko wiersz ze zwrotem: „Płynę w powietrzu jak wieża" wydał się „starożytnym" przesadą. Zetknięcie dwóch odległych czasem obyczajów kulturalnych przyniosło nadto szereg świetnych pomysłów i konfrontacyj, nie wyłączając motywu chłopięcej fryzury kobiety, odgrywającego ważną rolę w intrydze miłosnej między jednym z naszych obieżyświatów a pompejańską lutnistką. Mistrzem czwórki jest pułkownik armji belgijskiej, Gaston Bodineau, górujący nad swymi przyjaciółmi wykształceniem i umysłem, co wyraża i w przedmowie i w przypiskach do książki, pisanej rzekomo przez jednego z jego „uczniów", o którym mistrz powiada, że „ujmuje rzeczywistość w sposób wprawdzie bezpośredni,

ale niedość krytyczny, a nawet chwilami, wręcz płochy i lekkomyślny". Przypomina się „mistrz" Juljo Jurenito Erenburga, ale tylko zewnętrznie, bo pozatem nasz autor w niczem nie jest podobny do pisarza rosyjskiego, chyba w łatwości, z jaką przechodzi od swawoli do najpoważniejszych zagadnień. Wzorem literackim mógł mu być raczej *Klub Pickwicka* Dickensa. Opowiada bowiem Zambrzycki z dużym wdziękiem i z rzetelnym humorem. Ma wyobraźnię bujną i pomysłową, obrazowość i temperament urodzonego naratora, unika szlaków utartych i wprawnie posługuje się niezużytą techniką powieściową. Wraz z autorem chętnie wybaczamy niezbyt czyste sprawki jego bohaterom, mniej już wierzymy w naprawę ich dusz, ale niewątpliwy talent pisarza skłania nas do pobłażliwości nawet dla dowolnego pomieszania wątków o bardzo nierównym poziomie moralnym. Ostatecznie, jest może tak, jak w życiu. Tak zaś przedni gatunek humoru i dowcipu jest zjawiskiem w naszej współczesnej twórczości powieściowej nader rzadkiem. Tembardziej w powieści bądź co bądź historjozoficznej.

Od powieści o Pompei droga już bliska do twórczości pisarza, który we współczesnej literaturze polskiej jest — obok Tadeusza Zielińskiego — najgorliwszym i najskuteczniejszym rzecznikiem klasycznego piękna i humanitarnego ducha starożytności.

56.

„Przekonanie o niepoprawności na
bardziej zgubne niż otwarta doktryna
człowiekowi zamknąć swego horyzontu
stego chaosu. Musimy wierzyć, że przed
i osiągalne ideały, i że ludzkość powoli,
bodaj w najdalszej przyszłości spełni mar
mentów mądrości". Słowa te, któremi JA
SKI (ur. 1893) zakończył szkic o Rem
brem wprowadzeniem do twórczości pis
kult prawdy i piękna z niepospolitą eru
skim artyzmem prozy polskiej. Z r
umysłu, zamiłowanego w uprawie
nych, Parandowski jest przede
sayistą. Gatunkiem stylu pi
rzystego i logicznego, zw
pełną wymowę artysty
dami ulubionych wz
w te wzo
jak sam
który je
Natchni
wrażen
tualny
widzen
czym
się r
Parar
wyzn
rola
Para

ıutora lub z okna księgarni — ale zja-
zekiwanie i przypadkiem. Znalazłem je
e *Monumenta Germaniae*, który ściągnął
ibljotece uniwersyteckiej, w chwili gdy,
›wioną książkę, nie miałem nic lepszego
pierwszego, krótkiego spotkania zro-
która trwała parę miesięcy. Przetłu-
kę... Przyjemność z jaką czytałem ją
potęgowała się jeszcze w powolnem jej
ki niej wielki rozdział historji, który
Karola Wielkiego, stał mi się bliski
zrozumiały niż przy pomocy opracowań
Vczesne średniowiecze obdarzyło mnie
ego nie przeczuwałem w jego mglistych
ach". Ta potrzeba zażyłości ze sprawami,
, jest przyczyną, że Parandowski pisze
łko i mało, ale każde jego zdanie po-
załość myśli i formy. Z pod powłoki słów
a wydobywa on samodzielnie powziętą
ę zamkniętej w nich ludzkiej rzeczy-

Parandowskiego kultura francuska.
szego, młodzieńczego szkicu lite-
usseau (1913). I nadal za-
liską mu duchowo litera-
będą i dwa znakomite
rance'ie (w zbiorze:
polemika
ıd *Ludzi*
ym trzy-
podczas
ło po-
zewicy
ılskich
anych
głów-
ł naj-
vpły-
dziła
emat

ten opracował dwukrotnie. Po raz pierwszy p. t. *Antinous w aksamitnym berecie* (1921), powtórnie w *Królu życia* (1930). Dziś należy mówić tylko o tej drugiej książce. Ani w niej śladu jakiejkolwiek „kuchni“ krytycznej, skrzętnie odłożonej do szuflady autorskiej. Jest to najwykwintniej podany, z właściwą autorowi świetnością i wytwornością stylu napisany essay o wyklętym człowieku i wyrafinowanym estecie. Celowo użyto tu określenia „essay“, aby książkę Parandowskiego wyłączyć z modnych, bardzo dziś rozpowszechnionych, a tak rzadko postawionych na naprawdę wysokim poziomie „powieści biograficznych“. *Król życia* właściwie jest taką powieścią, w tym rodzaju najlepszą w naszej literaturze, godną rywalizować z książkami A. Maurois i innych europejskich mistrzów „vie romancée“. Portret Wilde'a w świetle obrazu Parandowskiego jest zapewne zbyt wyidealizowany. Autor jednak czynił poszukiwania na własną rękę, dotarł do nieznanych przedtem materjałów źródłowych i wyzyskał je w kierunku, o którym trudno przesądzać, czy o ile wybielił postać bohatera. Wilde'a zrehabilitowała już wprawdzie krytyka zagraniczna, ale Parandowski poszedł dalej, dał jego apologję, tak zaś sugestywnie i z takim artyzmem przedstawioną, że po przeczytaniu *Króla życia* jesteśmy zupełnie przekonani o prawdzie mistrzowskiego życiorysu. Daremny zaś byłby spór, co tu więcej podziwiać: wnikliwość analizy psychologicznej, logikę syntetycznej kompozycji, czy dojrzałość artyzmu. Co Adamczewski powiedział o *Odwiedzinach i spotkaniach*, że jest to książka do której czytelnik wielokrotnie będzie powracał, powtórzyć trzeba i o *Królu życia*. Jest to jakby nowy *Portret Doriana Graya,* ale bez jego błędów.

W kręgu świata antycznego powstała najpierw *Mitologja* (1923), książka o „wierzeniach i podaniach Greków i Rzymian“, w której zadanie podręcznika dla młodzieży nie przeszkodziło Parandowskiemu rozwinąć barwny tok przyjemnej w czytaniu opowieści. Na jej marginesie, już dla dorosłych, napisał autor *Erosa na Olimpie* (1924), wybornie skomponowany cykl nowel mitologicznych, będących poczęści parafrazą dialogów Lucjana. W tym samym czasie wydał szkice o *Rzymie czarodziej-*

skim (1924) i o *Aspazji* (1925), oraz przekład sielanki miłosnej Longosa: *Dafnis i Chloe* (1925). Potem przyszły: *Dwie wiosny* (1927). „Błogosławiona magja sławy! Oto naprzeciw rufy okrętu wysuwa się garbaty grzbiet wyspy, jakich już tyle i tak podobnych przeminęło po drodze, gdy wtem z pokładu rzuca się w tę stronę czyjś okrzyk: Salamina! — i brzmi jak powitanie“. Oto przykład, jak w tem na chybił trafił wybranem zdaniu w miarę użyta erudycja zrasta się organicznie z poetycką bezpośredniością wrażenia. Tak jest w całej tej książce o podróży do Grecji i dlatego od pierwszej do ostatniej karty czytamy ją, jak najpiękniejszą powieść. Bo Parandowski, trzeba to jeszcze raz powtórzyć, nietylko jest uczonym znawcą Hellady, głęboko zżytym z jej kulturą, ale ma również dar poetyckiego widzenia i zdolność przetwarzania swej wiedzy w plastyczne obrazy życia. Każdą stronicę książki przenika nawskroś „ów pogodny dzień ludzkości, który nazywamy Grecją“. *Dwie wiosny* są wszakże czemś więcej jeszcze, niż zbiorem pięknych obrazów, bo ich koloryt jest nasycony żywiołem liryzmu. Uczuciowy stosunek do przedmiotu zaznacza sam autor w przedmowie: „Znalazłem się bowiem wśród rzeczy, dokoła których oddawna krążyły moje myśli. Serdeczne przywiązanie do starej ziemi helleńskiej wzmogło się jeszcze, gdy ogarnęły mnie jej szmery, echa, nawoływania. Każde jej dotknięcie było dla mnie pieszczotą“. I zbytecznie autor się obawia, że może „niejedno będzie niezrozumiałe lub dalekie“, bo choćby jego piękna i ujmująca polszczyzna sprawia, że czytanie książki Parandowskiego, darząc rozkoszną ucztą duchową, otwiera nam serce autora i nam zbliżyć się doń sercem dozwala, przez co i do Hellady zbliżamy się lepiej, niż zdołaliby tego dokazać pedantyczni filolodzy.

W *Dysku Olimpijskim* (1933), przenosząc nas w czasy bardzo odległe, w rok 476 przed nar. Chr., rok 76-tej Olimpjady, podjął Parandowski temat, wobec obecnego ruchu sportowego bardzo aktualny, nawiasem mówiąc, wcześniej już wprowadzony do literatury polskiej przez Lucjana Rydla opowieścią obyczajową na tle igrzysk olimpijskich p. t. *Ferenike i Pejsidoros* (1909), a opracowany

również w *Wiośnie greckiej* Hanny Malewskiej (1933). Wbrew zdaniu prof. Sinki, pierwszeństwo przyznać trzeba Parandowskiemu, bo i Rydla wiedzą i artyzmem prześcignął, i Malewskiej się z nim nawet nie mierzyć. Aktualność powieści Parandowskiego wzmaga się jeszcze przez wysunięte w niej zagadnienie zawodowego uprawiania sportu. I właśnie „zawodowiec" zwycięża przeciwnika, biorącego udział w igrzyskach tylko dla szlachetnej zabawy, służącej do wyładowania młodzieńczej energji życia, a pożytecznej ojczyźnie, w której bieg Maratoński rozstrzygnął o pokonaniu najeźdźcy. Nie od rzeczy będzie tu wtrącić przygodnie, co pisze Romain Rolland o powojennem zawodnictwie sportowem: „Gdyż rzeczą paradoksalną było to, że namiętność sportowa, w ostatecznym wyniku, zmierzała do odciągania od czynu. Alkoholizm ruchu dla ruchu wykolejał z naturalnego łoża burzliwe energje i wyczerpywał je w kole stadjonu, lub przy końcu wściekłego biegu wyrzucał na śmietnik nieużytków". W świetle tej uwagi pisarza francuskiego tem dobitniej uwydatnia się aktualność myśli przewodniej powieści Parandowskiego, podkreślonej wyraźnie w epilogowej krytyce przemiany szlachetnej i pięknej zabawy w poważny i wytrawny zawód. W powieści tej zawarł autor obfitą encyklopedję wiadomości o ówczesnym zwyczaju i obyczaju, epizodycznie wprowadził postaci historyczne, m. in. Temistoklesa i Pindara, będące też czynnikami uosabiającemi wyższość idealizmu ducha nad przyziemną korzyść bezdusznej sprawności ciała. Włączony do powieści bogaty materjał erudycyjny został rozmieszczony z dużem poczuciem artyzmu, ujęty w nurt anegdoty wprawdzie skąpej i pozbawionej efektów romansowych, ale wystarczająco skomplikowanej i dobrze uruchomionej. Wątek igrzyskowy ma żywe tempo akcji i plastycznie scharakteryzowane osoby, z których zwłaszcza Sotion głęboko nas wzrusza swemi przeżyciami, przedstawionemi z wzrastającem napięciem epickim. Z niesłabnącem zaciekawieniem czyta się tę piękną powieść, która jest świetnym przykładem, że rodzaj dydaktyczny bynajmniej się nie przeżył. Potrzeba tylko dużej wiedzy, a przedewszystkiem rzetelnego talentu.

Czytamy w *Dysku Olimpijskim:* „Szerzyła się jakaś błogość, niby wielkie szczęście z odzyskanego ładu, z wojny zwycięskiej, z nadmiaru sił; oglądano się za nowym kształtem życia. Było go wszędzie pełno, w pewnych chwilach nabierało się dotkliwego wrażenia, że wokół tłoczą się formy, jakby rzeczywistość została opanowana przez świat nienarodzony. Ludzie, którzy go mieli stworzyć, chodzili w tłumie". — Wbrew powszechnej psychozie kryzysowej dnia dzisiejszego, i do teraźniejszości przymierzyć się dadzą te słowa, a wraz z przytoczonemi na wstępie tego rozdziału, wyrażają one wiarę autora w bliskie nadejście nowej prawdy i nowego piękna. Oto jak duch starożytnej Hellady staje się dobrym zwiastunem przyszłości, w którą się wierzyć musi.

O promieniowaniu tego ducha we współczesnej kulturze polskiej była ogólnie mowa w rozdziale wstępnym niniejszego tomu, a przygodnie wspominało się o tem i wspomnieć jeszcze tu i ówdzie wypadnie. Nurt kultury klasycznej przenika do naszej literatury także drogami pośredniemi, ze źródeł dawnej poezji polskiej, zwłaszcza przez dzieła Kochanowskiego i Mickiewicza, i z przyswajanych w przekładach arcydzieł literackich narodów romańskich. Wyjątkowe z tego względu znaczenie Boya-Żeleńskiego było już uwydatnione. Szeroki zasięg kulturalny mają prace dwóch wybitnych romanistów uniwersyteckich: Stanisława Wędkiewicza, także od roku 1922 założyciela i redaktora *Przeglądu Współczesnego,* najlepszego dziś miesięcznika polskiego, postawionego na najwyższym poziomie europejskim, oraz profesora tego ucznia i współpracownika: Mieczysława Brahmera (ur. 1899). Odrębną uwagę zwrócić trzeba na działalność EDWARDA BOYE (ur. 1897). Ten poeta, biorący żywy udział w *Pro Arte* i *Skamandrze,* zasłużył się przedewszystkiem świetnemi przekładami z literatury włoskiej (*Dekameron* Boccaccia, Macchiavelli, Aretino, Marinetti, Papini) i hiszpańskiej (*Don Kichot* Cervantesa, Calderon, Unamuno, Baroja). Studjami i przekładami z literatury włoskiej wydatnie się zajmuje Julja Dickstein-Wieleżyńska. Wśród tłumaczy poetów francuskich, wymienionych na innych miejscach tej pracy, nie należy pominąć Józefa Gluziń-

skiego (ur. 1889). Pięknemi tłumaczeniami poetyckiemi *Antologji nowej liryki francuskiej* (1925) ładnie debiutowała ANNA LUDWIKA CZERNY (ur. 1892), której własne poezje *(Uwrocie,* 1929; *Testament Adama,* 1931) odznaczają się mocnym i samodzielnym tonem, odrębną tematyką i oryginalną formą. Poetka ma oczy świata ciekawe, nie błądzą one jednak po fantastycznych krajach wyobraźni, lecz czerpią wrażenia z otaczającej przyrody, miast i ludzi. Dlatego i Polska i bliższa autorce „lwowska“ ojczyzna wybitne w jej utworach mają miejsce. Nie są to nigdy uczuciowe refleksje taniego patrjotyzmu, lecz powagą natchnione dytyramby daleko widzącego ducha, bo wyznaje poetka:

Przywykliśmy do naszych udręczeń i do win,
za które krwią serdeczną płacim i wciąż będzie
w nas żądza trudu rosła i w orzących rzędzie
znajdą nas ci, co o nas szukać będą nowin.

Owa „żądza trudu“ jest rysem bardzo znamiennym w twórczości poetki, która, czy gdy w najpiękniejszym wierszu *Uwrocia,* w *Balladzie* śpiewa radosny hymn do ziemi i do słońca, czy to gdy daje wspaniały obraz górskiej *Przełęczy,* aby wyrazić nim rozdwojenie ludzkiej duszy, czy też gdy porywa sugestją rytmiki w *Avallon!,* albo nastrojowym opisem *Dnia zimowego,* wszędzie stara się nietylko o najwłaściwsze ujęcie treści, ale również o znalezienie dla niej takiej formy, jaka będzie i najtrafniej zastosowana i zarazem próbą nowego rozwiązania poetyckiego kształtu. W *Testamencie Adama* występuje zwrot do romantycznej wichrowatości, w której bieg myśli rozstrzela się, poddaje się bodźcom podświadomym, ulega nieokiełzanej wyobraźni, nabiera kalejdoskopowej zmienności o dość niesamowitej barwie uczuciowej. Do średniowiecznych źródeł epiki francuskiej sięgnęła A. L. Czerny w powieści rycerskiej: *O wojewodzie Gwilemie Krzywonosie* (1934). Wbrew zastrzeżeniom krytyki, jakie podnoszono, przyznać należy, że autorka wybornie trafiła w ton truwerów i w atmosferę cyklu epickiego o Karolu Wielkim. Osnową powieści jest autentyczny tekst starofrancuskiej legendy poetyckiej z XII wieku,

o Wilhelmie Orańskim Krzywonosie, historycznej postaci z VIII wieku, znanej z walk z Saracenami. Pewne wątpliwości budzi stylizowana na średniowiecze polszczyzna, do czego wzory piśmiennicze są dość skąpe, więc autorka bądź to polonizuje terminy obce, bądź też czerpie z gwar ludowych, zwłaszcza z Podhala, w czem zdąża za przykładem *Krzyżaków* Sienkiewicza, ale zasadniczą barwę stylu urabia raczej na *Żywych Kamieniach* Berenta. Nieraz proza poetki nabiera pięknego polotu obrazowania. „Było to w kwietniu — czytamy na dowolnie otwartej stronicy — w czas nowego lata, zakwitły gaje, zieleniły łąki, ptaszkowie cicho i słodko śpiewali. Św. Jerzy na miesiącu na skrzypeczkach grał, nogę na nogę założywszy. Panienka święta jemu własny księżyc na mieszkanie dała, że smoka brzydkiego zabił". Takich pełnych wdzięku wyjątków przytoczyćby można sporo. One to nadają powieści, bezwątpienia zanadto rozwlekłej, urok artystycznego prymitywu. Rycerski zaś ton całości ujmuje czarem bohaterstwa. Najpiękniej wypadł chyba środkowy epizod powieści, o Żywku Junoszy, synowcu Gwilema Krzywonosa. Historyczne zakończenie losów Gwilema na pokucie mniszej pozwoliło powieść rycerską spiąć klamrą niebiańskiego zachwycenia. Ta parafraza obcych wątków jest ciekawym i naogół udanym, ale bądź co bądź tylko eksperymentem. Tymczasem polskie średniowiecze dało kilku wybitnym pisarzom podnietę do dzieł o wartościach samodzielnych.

57.

Nowe piękno wieków średnich, odkryte w XX-tym wieku przez historyków kultury, a w sztuce przez ekspresjonizm, znalazło w literaturze polskiej wyraz najbezpośredniej subjektywny w pamiętnikach Przybyszewskiego, najpiękniej i najdojrzalej artystyczny w *Żywych Kamieniach* Berenta. Dość wydatne zainteresowanie zwrotem do średniowiecza wśród wielu wybitnych umysłów współczesnej Europy, wyrastające na podłożu kształtujących się przemian społeczno-kulturalnych, nie wydało zresztą w Polsce objawów, które wpłynąćby mogły na bieg prądów umysłowych i artystycznych. Jedynie *Zdrój* poznański mógłby tu poniekąd wchodzić w rachubę, gdyby nie był przejściową i już zapomnianą falą. Raczej przypadkowy to zbieg okoliczności, że w powojennej powieści polskiej do tematów ze średniowiecza sięgnęli nadto: Jan Powalski w sielance wielkopolskiej z XIII wieku: *Nad jeziorem* (1921), Stanisław Wasylewski w *Ducissie Cunegundis* (1923), Zofja Kossak-Szczucka w *Legnickiem Polu* (1930), Jarosław Iwaszkiewicz w *Czerwonych Tarczach* (1934).

Berent swej artystycznej syntezy schyłkowego średniowiecza nie związał z jakimś wyraźnie określonym krajem, lecz — zgodnie zresztą z uniwersalistycznym charakterem epoki — przedstawił ją na tle kosmopolitycznem. Niedźwiedźnik z nad Odry, co „taki piękny obyczaj miał“, że na powitanie chwalił Chrystusa, — jest jedynym narodowym szczegółem w powieści, której temat nie nadawał się do pełnego rozwinięcia w ramach historycznych stosunków polskich. Źródła archiwalne są dla nich dość skąpe, przyczem nad świeckiemi górują

przekazy klasztorne. Polską monografję średniowiecznego życia religijnego i społecznego wydał w roku 1925 Jan Ptaśnik, ale ze wspomnianych powieściopisarzy korzystać mogła z tej pracy dopiero Kossak-Szczucka, dla której nieobojętną pomocą były też studja Wasylewskiego o klasztorze i kobiecie w Polsce, równoczesne z jego powieścią o Kindze.

Najwcześniej z nich temat średniowiecza polskiego podjęła ANIELA GRUSZECKA (ur. 1884), córka znanego powieściopisarza Artura, zamężna za językoznawcą Kazimierzem Nitschem. Działalność literacką rozpoczęła w latach przedwojennych, pisując zrazu pod męskim pseudonimem: Jan Powalski. Oprócz paru książek dla młodzieży, wydała wtedy cykl nowelistyczny *W słońcu* (1911), na temat przeżyć duchowych dwóch chłopców. Okazała tu odrazu niepospolite zdolności w kierunku obserwowania, analizowania i przedstawiania zdarzeń psychicznych. „Uderza szczególnie, — zauważył Wacław Kubacki — jak umiejętnie powściąga autorka liryzm i sentymentalizm. Nie hamuje go dysonansami, ironją — bezpośredniem autorskiem wtargnięciem — tylko wygrywa w tym celu właściwości psychiki dziecięcej, zmienność nastrojów i alogiczne skoki wyobraźni“. Stefan Kołaczkowski podkreśla kompozycję cyklu, którego „nowele ułożone są w ten sposób, że dają szereg etapów rozwoju dziecka, kolejnych zetknięć się z zagadnieniami moralnemi. Przedmiotowość psychologiczna przedstawienia łączy się harmonijnie z liryzmem wspomnień autorki i tłem regjonalnem. Ciekawym dla ewolucji powieści na tle wspomnień dzieciństwa jest fakt, że po Janie Powalskim podobną technikę zastosowali w swoich wspomnieniach Kaden-Bandrowski i Marja Dąbrowska“.

W powieści: *Nad jeziorem* (1921) kobieta występuje głównie na tle życia rodzinnego, klasztor zaś jest męski i związane z nim sprawy rozstrzygane są przez mężczyzn. Inaczej też, niż w innych powieściach ze średniowiecza polskiego, wątek powieściowy oparła autorka nie na postaciach i zdarzeniach historycznych, lecz na ludziach zwykłych i ich życiu codziennem. A gdy u Berenta symboliczny zamiar rozwinął się w romantyczną wizję życia

poetycznego, Gruszecka, nie opuszczając realnego gruntu powszednich spraw ludzkich, wydobywa szczerze poetyckie piękno z tła pokrewnego temu, które w *Żywych Kamieniach*, odsunięte na drugi plan, oglądaliśmy w świetle mniej korzystnem, jako opanowane „acedią“. Lecz środowiskiem powieści Gruszeckiej jest wieś, nie miasto. Od pierwszego na ten utwór spojrzenia odbiera się wrażenie wysokiej kultury umysłowej i artystycznej. Nie trzeba zaś aż dochodzić do źródeł, aby nabrać przeświadczenia, iż wiele trudu poświęciła autorka studjom przygotowawczym, bo świadczy o tem i wnikliwe odczucie ducha epoki, i przekonywające przedstawienie ówczesnych ludzi, ich zwyczajów i obyczajów, charakterów i psychiki, i świetnie odbudowany język, jakim mówią osoby powieściowe. Można zaryzykować przypuszczenie, że wnikanie Gruszeckiej w atmosferę średniowiecza polskiego dwojaką szło drogą: poprzez źródła i opracowania historyczne i być może więcej nawet poprzez zabytki językowe z tamtych czasów. Znajomością literatury historycznej przewyższając innych, korzystała więc nietyle np. z *Jadwigi i Jagiełły* Szajnochy, które to dzieło pilnie wertowali i Kraszewski, gdy w *Starej Baśni* odtwarzał wiek jedenasty, i Sienkiewicz, pisząc *Krzyżaków*, — ile z pierwocin dopiero rodzącego się piśmiennictwa polskiego, z takich jego zabytków, jak *Księgi Henrycjańskie, Złota bulla języka polskiego* i t. p. Stamtąd to wzięła podstawy tworzywa językowego. Język to — wbrew zastrzeżeniom Kubackiego — naturalny i zrozumiały, prosty i jasny, nie stylizowany lub sztuczny, lecz do złudzenia wywołujący wrażenie, że ludzie ci tak właśnie gwarzyć mogli. Wprowadzone do tekstu pieśni wzięto lub naśladowano z tradycyj ludowych, które nadto były dla autorki doniosłą pomocą do wypełnienia braków w skąpych źródłach historycznych i językowych. Podana w tytule powieści Wielkopolska jest wskazówką, skąd tradycje te rodem. Tamtejszy jest też krajobraz opisany w powieści. W pracy twórczej rozstrzygała, oczywiście, intuicja. Wiemy i skądinąd, że Gruszecka posiada intuicję bardzo wyczuloną i naogół doskonale nad nią panuje. Krajobraz, obok języka, którego dzisiejsza już pol-

szczyzna właśnie w opisach przyrody osiąga najpiękniejszy wyraz, dał autorce najwdzięczniejsze pole do rozwinięcia artyzmu. Jeden z pierwszych poznawszy się na wartości tej powieści, Jarosław Iwaszkiewicz podnosi „przedziwnie liryczny stosunek do przyrody: jest ona obecna w każdem zdaniu autora, wynurza się z każdej karty, jak owo jezioro, „jasne jak niezapominajki i ciemne jak fiołki“, które odgrywa rodzaj leitmotivu w całej akcji“. Oto inny przykład, jeden z wielu: „Tymczasem ponad bory czarne, przymglone siwo mgłą na tamtym brzegu, ponad jezioro zbielałe, zielonawe, srebrzące się pasami, wyszło na sine, czyste niebo żółte koło miesiąca. Cichy wiatr poszedł dreszczem przez stojące w skupieniu drzewa i gaje po miedzach, przez szuwary w dole. Potem popadło wszystko w nieme zasłuchanie: nieruchomo trwały liście i gałęziste czuby, milczały drzewa, zarośla, trzciny nadwodne. Woda tylko drgała i mieniła się drobniuchną posiewką“. — Obok malarskiego obrazowania, co tak znakomicie się jeszcze wzmoże w *Przygodzie w nieznanym kraju,* widoczna tu przewaga elementów pojęciowych pochodzi z intelektualistycznej postawy twórczej autorki, którą Kubacki mianuje „Musa docta“. Ów intelektualizm, przejawiający się w całej powieści i wogóle w twórczości Gruszeckiej, występuje też w dokładnie przemyślanej konstrukcji, pozornie łatwej i niewykraczającej poza wzory tradycyjne, w rzeczywistości ogarniającej duże bogactwo szczegółów (i realjów), rozmieszczonych nader umiejętnie i planowo, wyczerpujących cały krąg dostępnych w danych warunkach życiowych doznań i wrażeń, składających się w sumie na pełny i wykończony obraz świata, przedstawiony w granicach celowej ekonomji środków artystycznych, wybornie opanowanych i najsumienniej opracowanych. Dwa są główne wątki, przy których skupia się tok opowieści: klasztor i życie religijne, dziedzina i życie rodzinne. Dwojaki jest też motor psychiczny tych wątków: w pierwszym ścieranie się doczesności z myślą o Bogu, w drugim ziemia i miłość. Osnowa wątku klasztornego, szerszy otwierającego widnokrąg, obfituje w bogaciej zróżniczkowany zasób charakterów i antagonizmów, scen obyczajowych i sytuacyj

o dramatycznem napięciu, rozwija rozleglejszą skalę życia społecznego, indywidualnego i kulturalnego. Osnowa natomiast wątku drugiego prowadzi do źródeł życia rodzimego, ukazuje wiejskie prace i zabawy, odkrywa piękno przyrody, rozwija liryzm uczuciowy w ślicznie przeprowadzonej sielance miłosnej. Cały przebieg akcji miłosnej, inscenizowanej poprostu i naturalnie, ale bynajmniej nie szablonowo, owszem, z dobrem wyczuciem świeżej oryginalności, nawet tam, gdzie doszukiwaćby się można odległych wpływów literackich, np. Prousta w patrzeniu Jarosta na sen Nawojki, jest bodaj najlepszym sprawdzianem, jak bogatą jest wyobraźnia twórcza autorki i jak rzetelnym wysiłek artystyczny. Najmocniejsze wszakże akcenty wydobywa Gruszecka z głęboko odczutych momentów psychologicznych na tle religijnych konfliktów w duszy człowieka. Sceny, przedstawiające ujarzmianie dusz przez opata, spowiedź Jarosta, grzech przeora, spowiedź brata Szymona, przemianę duchową opata, każda w innym rodzaju i z odmiennego wynikająca zagadnienia, są znakomicie podchwycone i wnikliwie prześwietlone od strony narastającego w człowieku sumienia, czyli kształtującej się w nim świadomości moralnej. Realizm i plastyka obrazowania nie zawodzą też autorki w zakończeniu, gdzie oba wątki powieściowe znajdują tragiczne rozwiązanie we wspólnej niedoli, w burzącem splot ludzkich zabiegów morowem powietrzu, tej nieopanowanej jeszcze wtedy przez człowieka żywiołowej sile przyrody. Wysoka kultura literacka, niezawodne poczucie artystycznego umiaru, rozumny dobór faktów, spostrzeżeń i pomysłów, dały w rezultacie całość, odmalowaną barwnie i tętniącą życiem, rozplanowaną dostatecznie szeroko i należycie pogłębioną, obejmującą pełny odcinek ludzkiej rzeczywistości w wizji realistycznie objektywnej, sięgającą w dolę i niedolę człowieka z tem serdecznem współczuciem mądrości, przez co zdarzenia jednostkowe nabierają znaczenia ogólnego i tem silniej wzruszają. (Nawiasem zauważyć trzeba, że średniowieczna powieść Gruszeckiej spotkała się odrazu z uznaniem szczupłych kół kulturalnych i w nielicznym szeregu głosów krytycznych, ale nie znalazła takiego rozpowszechnienia wśród czytelni-

ków, na jakie wpełni zasługuje i czego należałoby się spodziewać. W ciągu lat czternastu nie okazała się potrzeba ponownego wydania, mimo że nadaje się także do polecenia jako obowiązkowa lektura szkolna. Nie jest mi wiadomo, czy pamiętano o tej pięknej powieści przy układaniu nowego programu nauczania języka polskiego w szkołach średnich).

Dojrzała świadomość artyzmu, a zagadnieniu temu poświęca też Gruszecka nader ciekawe i świetnie ujęte studja teoretyczno-krytyczne, drukowane w *Przeglądzie Współczesnym* (m. in. 1927, nra 57 i 58: *O powieści;* 1933, nr. 132: *Stare i nowe w powieści współczesnej;* 1934, nr. 141: *Klasyfikacja a życie na terenie powieści współczesnej),* sprawia, że autorka osiąga zawsze pełnię zamierzonego celu, przedstawiając tylko to, co wyrazić chciała i mogła. Stąd owa przejrzysta klarowność stylu, chociaż miejscami trudnego, gdy idzie o zagadnienia trudne. Jasno określona świadomość powziętego zadania i jego wszechstronnie przemyślane przygotowanie stanowią w twórczości Gruszeckiej o tym najwyższej klasy artyzmie, w którym treść i forma kojarzą się w jednolitym, spokojnie epickim zestroju. Wysiłek zaś twórczy musi być tem wydatniejszy, że Gruszecka podejmuje zadania wciąż nowe i nigdy ich sobie nie ułatwia. To jest zapewne przyczyną jej rzadkiej płodności literackiej, czem przypomina Berenta. W następnej powieści Gruszeckiej: *Przygoda w nieznanym kraju* (1933, odznaczonej w roku 1935 nagrodą literacką miasta Krakowa) tematem bardzo oryginalnym i wnikliwie pogłębionym jest jedno z najtrudniejszych, najwięcej zawikłanych, najmniej dostępnych zagadnień psychologicznych, wiążące się nadto bezpośrednio z nader istotną sprawą życiową. Idzie tu mianowicie o platońskie zagadnienie Erosa, w zasadniczym wątku powieściowym postawione na płaszczyźnie tęsknoty do doskonałej przyjaźni, czyli miłości duchowej, między dwiema kobietami, ale ubocznie rozszerzone na inne tereny miłosnego współżycia, z jednej strony w sprawach małżeńskich Zygmunta i Stanisława, z drugiej zaś w stosunkach rodzinnych pani Bielskiej. Epizodyczne te rozgałęzienia są jednak tylko wypełnieniem realistycznego obrazu

przedstawionego przez autorkę wycinka rzeczywistości socjopsychologicznej, ich rola zaś w naświetlaniu głównego problematu powieści jest raczej wtórna, zadaniem ich wskazywać błędne drogi, na których człowiek nie osiąga uspokojenia swej tęsknoty. Klara, centralna osoba powieści, której wdowie refleksje pozwalają się domyślać, że i ona nie znalazła w małżeństwie upragnionej jedni dwojga dusz, w swem poszukiwaniu wyjścia poza nurtujące ją poczucie osobistego osamotnienia, natrafia wprawdzie w pani Bielskiej na wymarzony przedmiot swego egocentrycznego, nawet egoistycznego uczucia, aby się jednak przekonać, iż człowiek jest ściśle związany ze swojem środowiskiem i — jak mówi do niej pani Bielska — „powinien brać to, co mu życie przynosi, od niczego się nie wykręcając". Takie jest moralne rozwiązanie zagadnienia, znajdujące nadto potwierdzenie w przegranych sprawach Zygmunta i Stanisława, a pięknie podkreślone w poetycko-malarskiej wizji, zamykającej tę Klary „przygodę w nieznanym kraju", jakim to zawsze nieznanym dla człowieka jest każdy inny człowiek. „Wielka ludzka tęsknota do bliźniego", znajdująca zupełną swą prawdę jedynie w bezinteresownej przyjaźni, ale osiągająca ją w wyrzeczeniu się indywidualistycznego kwietyzmu, a w poddaniu się społecznym obowiązkom życia, w spełnianiu tych powszednich ciężarów, jakie wynikają z prawie bezbarwnej, szarej codzienności, — oto co wreszcie uświadamia sobie Klara, wydobywając ze swej przygody najwyższy, „niezrównanej czystości ton, wyciągnięty smyczkiem ostrym jak brzytwa ze strun ludzkiego serca". Taka jest ostateczna prawda Klary o Erosie. W powieści przedstawiła Gruszecka drogę indywidualnego dojścia do tej prawdy, której wyraz nie ma tu jakiegokolwiek pozoru dydaktycznego, lecz jest wyłącznie wynikiem konsekwentnie przeprowadzonej linji artystycznej utworu. Ośrodek zaś tworzywa stanowią dzieje psychiki Klary w jej stosunkach z ludźmi. Nieraz przypominają się tu t. zw. „niepoprzebijane ścianki" z *Pałuby* Irzykowskiego, ale Gruszecka, inaczej niż ten prekursor freudyzmu w powieści nietylko polskiej, przedmiot swój rozwija w ramach zupełnie realistycznego obrazu życia, odtworzonego

z dobrze uruchomioną plastyką i kolorytem. Psychologicznie najdokładniej pogłębiona została Klara, co poza celowym zamiarem twórczym jest nadto usprawiedliwione jej skłonnością do autoanalizy, a nawet bezpośredniem zainteresowaniem teorją Freuda. Z powodu pewnego momentu, w którym Klara, zastanawiając się nad bolesnym splotem przyczyn, myśli o licytacji „na gorsze“, czyli „jeszcze dalej sięgnąć, w jeszcze bardziej zaciemnione motywy“, wtrąca autorka nawias od siebie: „Złudzenie tych, co wystudjowali pierwsze dzieła Freuda, że im niższe, im gorsze i dziksze przypuszczą motywy, tem będą bliżsi prawdy. W późniejszych nastąpiły ograniczenia na rzecz pobudek idealnych, również stwierdzonych w podświadomości. Ale Klara o tem nie wiedziała“. Nawias ten jest dobrą wskazówką wiedzy psychologicznej autorki i najlepiej wyjaśnia jej stanowisko, uprzedzające już tu poniekąd wyniki, do jakich doprowadzi i Klarę, ale za cenę nieraz dotkliwych, choćby nawet wyimaginowanych, przeżyć osobistych. Temu wewnętrznemu życiu Klary przeciwstawia też autorka podwójne oblicze zewnętrznej rzeczywistości, pokazane w krzyżujących się z drogą Klary środowiskach rodzinnych, dwóch jej braci oraz państwa Bielskich. Cały ten splot rozmaitych stosunków i charakterów ludzkich otrzymał w powieści wyraźne kształty rzeczywistości, a niemniej plastycznie zarysowane są też inne osoby i sytuacje epizodyczne. Nawet karykaturalnie naszkicowane postaci dwóch krytyków występują wypukle i prawdziwie, choć w tym jedynym w powieści wypadku narzuca się podejrzenie, że objektywizm widzenia uległ zwichnięciu na podkładzie osobistej złośliwości. Klarę obdarzyła autorka talentem malarskim, stosowanym praktycznie do robienia projektów na kilimy. Wątek ten wprowadza do powieści kilka ważnych czynników artystycznych, dodatnio rozszerzając zakres tworzywa. Jednym z tych czynników jest kolorystyczna poezja kilimów, rozwinięta przez autorkę z widocznem zamiłowaniem, sugestywnie udzielającem się czytelnikowi, choćby przedtem była mu to rzecz obojętna. Dobry to przykład, jak literatura wzbogaca skalę wrażeniową i zdolność widzenia świata u czytelnika, a zarazem sprawdzian ekspresyjnej

siły stylu Gruszeckiej. Motyw to przytem bynajmniej nie zewnętrzny, lecz najściślej zespolony z całością krajobrazu psychicznego, wysnutego z osobowości Klary. Stąd także inny czynnik artyzmu *Przygody w nieznanym kraju:* nastawienie kolorystyczno-pejzażowe. W rozmowie z Klarą mówi do niej Stanisław: „Nie dajesz żadnych przedmiotów, tylko same kolory". Odnosi się to do malarstwa Klary, ale w tem powiedzeniu mieści się poniekąd ocena jej postawy psychicznej. Trzecim czynnikiem, płynącym z tego samego źródła, jest wrażliwość Klary na malarskie tło miasta i przyrody. Miastem tem jest Kraków. Pokazała go autorka w szeregu świetnych obrazów, z których zwłaszcza Wawel, wieże krakowskie oglądane z Błoń, porównanie nowego a starego miasta, wreszcie widoki wiejskie pod kopcem Kościuszki, — należą do najpiękniejszych opisów literackich na temat Krakowa. A są to znowu, jak i kilimy, rzeczy najdokładniej zespolone z przedmiotem powieści, czyli z centralną jej osobą, Klarą. Ale jeśli przy kilimach czynny był żywioł osobistego liryzmu autorki, tak samo w tych obrazach Krakowa o pięknych barwach pastelowych widać, że napisało je pióro, kierowane głęboką, żywą i bezpośrednią miłością miasta, w którem się mieszka. W *Przygodzie w nieznanym kraju,* z której zresztą wybrano tu tylko niektóre ważniejsze motywy, bynajmniej nie wyczerpując wszystkiego, co o powieści tej możnaby jeszcze powiedzieć, jest nadto jedna miłość, jakiej pominąć się nie godzi. Jest to znana już z poprzedniej powieści autorki, wielka i świadoma miłość języka polskiego. Język Gruszeckiej jest naprawdę piękny, a choć spokojny i prosty, pozbawiony barokowej przesady, jednak bogaty, zdobywczy i twórczy. Ale w tej miłości wyjątkowo zdarza się autorce kilka wykroczeń, wprawdzie nie przeciw gramatyce, ale o których powiedzieć się musi, że są conajmniej niemiłe dla ucha, niezgodne z naturalnem poczuciem językowego artyzmu. Są to mianowicie nadużycia w tworzeniu z czasowników form rzeczownikowych, jak „usiąście" lub „iście" (np. „przyjemność iścia", „czas iścia"), któreby lepiej zastąpić szerszem omówieniem, jeśli nie znalazłoby się lepszego wyjścia z nasuwającej się trudności znaczeniowej.

W *Przygodzie w nieznanym kraju* jest też rozmowa na temat twórczości kobiecej, w której sprawę oświetlono rozumnie i trafnie. Dyskusję rozpoczyna pani Bielska: „Jakie to dziwne! Zdawałoby się, że jeśli dzieło jest dobre, to chyba fakt, kto je robił, tej dobroci nie powinien zmieniać. A tymczasem, jeśli się pokaże, że to robiła kobieta, odrazu traci. Niezawsze, ale w każdym razie dosyć często". Otóż o powieściach i studjach krytycznych Gruszeckiej (chociaż niektóre jej oceny utworów literackich grzeszą aż stronniczym subjektywizmem) stwierdzić się musi, że czytając je, ani na chwilę nie dopuszczamy takiej refleksji. Natomiast jasno zdajemy sobie sprawę, że mógł je napisać tylko mądry człowiek i wybitny artysta.

58.

W twórczości STANISŁAWA WASYLEWSKIEGO (ur. 1885) zarówno powieść jak i epoka średniowiecza były dotychczas jedyną i równoczesną wycieczką poza właściwy teren pisarza i historyka kultury. Ale jego szkice historyczne z doby Stanisława Augusta i z czasów następnych, aż po rozkwit i schyłek romantyzmu, stylem i sposobem opracowania należą też poniekąd do prozy powieściowej. Czegokolwiek bowiem dotknął swem piórem, choćby to była rzecz najbłahsza, lub najbardziej zakurzony szpargał, z byle drobiazgu odczarowywał piękno przeszłości, stawiając ją przed nami jak żywą i tak bardzo nam bliską i drogą, jak gdyby była to mowa o nas samych, o sprawach najlepiej znanych, które niespodziewanie objawiają się w świetle zupełnie nowem i niezwykle barwnem. Świetny essayista, wszechstronny i wnikliwy znawca kultury polskiej drugiej poł. XVIII-go i pierwszej poł. XIX-go w., znakomity przytem stylista i prozator, Wasylewski posiada wpełni ów niepospolity dar żywego opowiadania o przeszłości, dzięki czemu każda pamiątka, portret lub list, książka czy dzieło sztuki, wydobyty z archiwów rękopis lub zapomniany rocznik dziennika, — przemawia do nas jako coś wyjątkowo ciekawego i jedynie przypadkiem dotychczas nieznanego. Tu i owdzie, być może, wrażenie takie odbieramy wskutek uroku przedziwnej magji pisarza, który przeszłość nietylko wskrzesza, ale i uwspółcześnia. W większości wypadków swój dar słowa łączy Wasylewski z wyjątkową bystrością i odkrywczą przenikliwością badacza, który znajduje nieprzebrane skarby w materjałach i dokumentach, obojętnie pomijanych przez poprzedników, nieprze-

czuwających jakie tam ukrywały się bogactwa. Ale także wówczas, gdy podejmuje przedmiot — zdawałoby się — znany, Wasylewski wydobywa zeń nową treść, w nowem przedstawia go świetle, a przedewszystkiem ożywia go i zbliża naszemu rozumieniu na odległość bezpośredniego na rzecz spojrzenia, aczkolwiek utrzymując pokazany obraz życia, ludzi, obyczajów i zwyczajów we właściwej atmosferze epoki historycznej, w pełnym jej charakterze i ze wszystkiemi jej szczegółami. Powstają wtedy takie arcydziełka, jak przewyborny, dramatycznie dynamiczny opis obiadów czwartkowych u króla Stasia. Opowieściom historycznym Wasylewskiego niemało powabu dodaje anegdota, umiejętnie wydobyta z kroniki czasu, choćby skandalicznej, świetnie zaprawiona dowcipem i zawsze wybornie opowiedziana. Ta anegdota, która zresztą przyczynia się do poczytności książek Wasylewskiego, nie ma jednak znaczenia zasadniczego, nie dla niej to autor — jakby niekiedy pozornie zdawać się mogło — ożywia swoje obrazy i portrety. Dodaje im ona tylko barwności, spełniając zadanie mniej więcej to samo, co metafora w poezji. Natomiast motywem, dającym się wykryć u podstawy całej dotychczasowej twórczości Wasylewskiego, jest zainteresowanie dla człowieka. Z poza szablonu epoki, nie pozbawiając jej stylu swoistego a odrębnego piękna, to jest w ramach tego stylu, pokazać prawdę człowieka, odtworzyć go takim, jakim był on naprawdę, nie wyolbrzymiając ani pomniejszając, choć usuwając koturny historyczne, oto co wydaje się być istotnym motorem twórczości Wasylewskiego. Jak zaś wnikliwie wgląda w duszę ludzką i jak czasem z jednego faktu odtwarza całego człowieka, tego świadectwem omal wszystkie opowieści Wasylewskiego, wśród których taki np. portret Trembeckiego zadziwia podwójnem mistrzostwem intuicji psychologicznej i opisu charakterologicznego. Jeśli pedantyczny historyk zarzucić może Wasylewskiemu, iż tu i owdzie materjał faktyczny dopełnił wysnutym z wyobraźni szczegółem, lub nawet dopuścił się jakiegoś anachronizmu, okaże się zawsze, że tak właśnie było potrzeba, aby uwydatnić pełnię wewnętrznej prawdy człowieka. I ten oto twórczy temperament rasowego po-

wieściopisarza, o który niech się z nim prawują historycy, bo z naszego stanowiska jest on tylko zaletą, przedziwnie w danym wypadku połączony z namiętnością bibljotecznego szperacza, stanowi przedewszystkiem o obliczu literackiem Wasylewskiego, czarującego i na nowo zniewalającego każdą swoją książką, każdym szkicem, każdym artykułem. Zasługa to przedewszystkiem talentu autora, ale do wykształcenia go w takim, nie innym kierunku przyczyniła się zapewne praca publicystyczna, do której zaprzągł się Wasylewski od roku 1910, a co za tem poszło, porzucając nęcącą go drogę karjery naukowej, gdy dopiero po latach, już jako znakomity i bardzo poczytny pisarz, mógł swe dawniejsze studja uniwersyteckie uzupełnić doktoratem. Przedtem nie było na to czasu. W roku 1910 obejmuje Wasylewski redakcję feljetonu i referat teatralny w lwowskiej *Gazecie Wieczornej,* ożywia niezmiernie ten dział i wprowadza do niego współpracę wielu świetnych piór literackich. Po przerwie, wywołanej służbą w Legjonach, w latach 1915—1917 redaguje we Lwowie *Gazetę Poranną,* wreszcie w roku 1918 zakłada i prowadzi do wiosny roku 1921 tygodnik satyryczny: *Szczutek,* z którego przy współudziale wybitnych pisarzy i artystów stwarza pismo na bardzo wysokim poziomie i pod pozorem humoru przemycające czasu wojny śmiałą myśl polityczną. (Znakomitym następcą *Szczutka* będzie *Cyrulik Warszawski* pod redakcją Lechonia). Własne ze *Szczutka* (pod pseud. Bury Jan) wiersze frontowe i feljetony zebrał w *Złośliwych rymkach Burego Jana* (1919) i *Świadczeniach wojennych pani Muszki* (1921). Dziennikarską wycieczkę na front zachodni opisał świetnem piórem w książce p. t. *Na Zachód!* (1918). Feljetony i szkice nowelistyczne: *W srebrnym dworku z modrzewia* (1919) dopełniają wczesny dorobek pisarza, który tym znowu razem poniechał otwierającą się przed nim drogę twórczości czysto literackiej, znalazł bowiem w essayu kulturalno-historycznym, którym zyskał świetne powodzenie, poszukiwany przez siebie rodzaj, aby pogodzić zamiłowania naukowego badacza z wybitnemi skłonnościami artystycznemi. Te historyczno-literackie szkice obyczajowe i kulturalne, do których włączyćby

też można prace edytorskie (zwłaszcza cykl: *Gawędy o dawnym obyczaju)*, wyszły w zbiorach p. t.: *U księżnej pani* (1917, VI wyd. 1923), *Na dworze króla Stasia* (1919, III wyd. zmienione i rozszerzone, 1930), *Romans prababki* (1920), *O miłości romantycznej* (1921, II wyd. 1928), *Szambelanowa z Walewic* (1921), *Historje lwowskie* (1921, nowe wyd. rozszerzone i zmienione p. t. *Bardzo przyjemne miasto*, 1929), *Pod urokiem zaświatów* (1923), *Klasztor i kobieta* (1923, studja ze średniowiecza, z pięknemi drzeworytami Skoczylasa, łączące się treścią historyczno-obyczajową z *Ducissą Cunegundis)*, *Portrety pań wytwornych* (1924, nowe wyd. zmienione p. t. *Twarz i kobieta*, 1930), *Portrety polskie Elżbiety Vigée-Lebrun* (1928, książka napisana wspólnie z J. Mycielskim), *Na końcu języka* (1930), *Lwów* (1931, w cyklu monografij: Cuda Polski), *Rej z Nagłowic* (1934). Nadto inne szkice osobno niewydane, drukowane w latach ostatnich po czasopismach, m. in. w *Wiadomościach Literackich, Tygodniku Illustrowanym, Gazecie Polskiej*. W szkicach tych są chwile, że odzywa się głęboko wzruszone serce pisarza wyjątkowym tonem liryzmu, a to wtedy, gdy mowa o Lwowie. Wasylewski bowiem, choć od roku 1927 osiadł na stałe w Poznaniu, tak się zrósł ze Lwowem, że ukochał go ponad inne miasta polskie, czem, urodzony w Stanisławowie, wychowany w Stryju, przypomina w tymże Stryju urodzonego Makuszyńskiego. W przedmowie do *Bardzo przyjemnego miasta* Wasylewski wyznaje: „Jeśli nadmiernym wyda się czytelnikowi entuzjazm schowany wśród uśmiechniętych słów, raczy usprawiedliwić autora. Bo pisano tę książkę z uczuciem — synowskiem". Z pełnem też prawem i z całą dumą, jako motto swej książki mógł przepisać słowa Artura Grottgera: „Kocham to moje Lwowisko i nic o niem złego powiedzieć nie pozwolę". Ale i tam, gdzie Wasylewski puszcza folgę temperamentowi zbieracza osobliwości, kiedy odkrywa najrozmaitsze ciekawostki przemilczane w historji oficjalnej, aby czasami z jakiegoś niepozornego drobiazgu rzucić nowe i jaskrawe światło na wielkie zdarzenia czy wielkich ludzi, nie opuszcza go nigdy szczery sentyment dla przeszłości. Sentyment to wypływający z głębokiej miłości ojczyzny

i ona to nadaje jego prozie ów poetycki koloryt słowa, jakim tak bardzo czytelnika ujmuje. Mimo to, do dziedziny właściwej twórczości literackiej Wasylewskiego należy przedewszystkiem *Ducissa Cunegundis* (1923), powieść historyczna z XIII wieku.

W tej jedynej swej próbie powieściowej, należącej do najpiękniejszych polskich utworów literackich, wysnutych z tła średniowiecza, nie zdołał się Wasylewski całkowicie wyzwolić z wymagań rodzaju, w którym tak wysoko celuje. Przyczyniły się też do tego braki w dochowanym materjale źródłowym, zwłaszcza że wątek powieściowy jest osnuty dokoła postaci historycznych, nadto z tła epoki, leżącej niejako poza sferą właściwych zainteresowań autora. Stąd też część pierwsza powieści, związana w całość postaciami Kingi i Bolesława, jest nietyle jednolitą konstrukcją, ile szeregiem epizodycznych obrazów. Obrazy to odznaczające się podobnemi zaletami, jak Wasylewskiego szkice historyczne, ale co tam było usprawiedliwione wymaganiami, dyktowanemi stosunkiem badacza do rozporządzalnych źródeł, tutaj staje się zawadą, krępującą wyobraźnię twórczą powieściopisarza. Gdy w szkicach historycznych Wasylewski śmiało obchodzi się z materjałem, kształtując go w barwnie odtwarzane wycinki bezpośrednio przedstawianej rzeczywistości życiowej, w części pierwszej *Ducissy Cunegundis* jakby właśnie usiłował poza ramy naukowej ścisłości nie wykraczać. Tylko więc odtwarza przeszłość historyczną w tych jej fragmentach, które dadzą się życiem zabarwić, ale ich nie przetwarza w pełną wizję artystyczną życia, wywołaną z tła dziejowego, lecz poddaną prawom twórczej wyobraźni i kompozycyjnie zorganizowaną. Wynikło to nie z braku pomysłów ani polotu, bo przecież z wyobraźni tylko wysnuł autor całą scenę króla Bolka z przygodnie w lesie spotkaną dziewczyną, wyobraźnią też uzupełniał lub nawet z wyobraźni kształtował epizody na dworze książęcym, zwłaszcza zaś tak świetnie wytrzymane w swym realizmie perypetje małżeńskie królowej Kingi. Charakterystyki postaci, wzajemne ich stosunki, tło obyczajowe i dziejowe w tych poszczególnych momentach, w których autor nam je odsłania, tętnią peł-

nem życiem. Ludzi tych naprawdę widzimy i czujemy. W sumie jednak obraz to, choć zakrojony szeroko, jakby tylko naszkicowany, jeszcze niewykończony. Inaczej część druga powieści. Widnokrąg zwężony do życia klasztornego, lecz na tym skromniejszym wycinku obraz wypełniony dokładniej, odmalowany wprawdzie szkicowemi pociągnięciami pendzla, ale w ramach kompozycyjnych ściślej wymierzonych i planowo wykończonych. Inna tu treść życia religijnego, niż w powieści Gruszeckiej, raczej odmienna życia tego strona, mniej tragiczna, miejscami nawet frywolna. Jeżeli pewien brak pogłębienia psychologicznego położyć można na karb przedstawionej w powieści epoki dziejowej, ponad tę epokę, być może, wznosi się swoim rodzajem wprowadzony tu rodzaj ekstazy. Skądinąd wszak motyw to przyniesiony ze słonecznej Italji, wysnuty z *Fioretti* św. Franciszka z Assyżu, jego zaś obcość w ówczesnem środowisku polskiem wyraźnie autor uwydatnił, z tego właśnie przeciwieństwa budując swój wątek powieściowy. Nie mamy żadnej wątpliwości, że tak właśnie być mogło. Autor zdołał przekonać nas całkowicie, wraz z nim wierzymy w przemianę duchową Kingi, zręcznie zaś wprowadzony motyw polskiej pieśni kościelnej znakomicie unaradawia postać świętej polskiej, choć obcej rodem. Motyw ten daje zarazem rzeczowo logiczne i kompozycyjnie piękne zakończenie powieści. Nigdzie indziej w tym stopniu, jak w końcowych rozdziałach *Ducissy Cunegundis,* Wasylewski przeszłość uwspółcześnił, lecz dzięki temu właśnie głębiej sięgnął w prawdę człowieka i przez tę prawdę pozwolił nam lepiej wczuć się w zamierzchłe czasy, sercem je bowiem ożywił. I w całej wogóle powieści dał jeszcze jeden dowód, że — jak wspomniano — motorem twórczości Wasylewskiego jest przedewszystkiem poszukiwanie prawdy człowieka.

Tak świetnie w szkicach Wasylewskiego odtworzona epoka Stanisława Augusta znalazła swego poetę w STEFANIE GODLEWSKIM (*Grabinka,* 1927; *Warszawa,* 1931), chociaż w utworach swych pokazuje ją poprzez dzisiejsze wspomnienia, wydobywane ze współczesnego terenu Łazienek królewskich, a i one są tylko wybornie

skomponowanem obramowaniem fantastyczno-nowelistycznem dla wprawionych w nie wierszy, bardzo pięknych i o doskonałej formie klasycystycznej. Poeta to o niepospolitej kulturze literackiej i niezwykle wyrobionem poczuciu artyzmu. Utwory jego, wierszem czy prozą, to najczystszej wody klejnociki, najmisterniej oszlifowane i wystylizowane z nader subtelnym smakiem estetycznym. Mistrzostwem cyzelerskiej roboty nie dorównuje mu pokrewny rodzajem talentu WITOLD BUNIKIEWICZ (ur. 1883), autor komedyj poetyckich o barwach pastelowych i balladowym kolorycie. Jego legendy dramatyczne (*Złote czasy*, 1912; *Piosenki ułańskie*, 1917; *Sowizdrzały*, 1919; *Wazon i róża*, 1922; *Cud miłości*, 1928), wysnute z tęsknoty rozmarzonej duszy, rozjaśnione szlachetnym humorem i niepodrabianym powabem żywiołowego romantyzmu, choć często zwichnięte w budowie, także na scenie ujmują odrębnym wdziękiem szczerej poezji. Zupełnie już w przeszłość zasłuchany MACIEJ SZUKIEWICZ (ur. 1870), poeta z pokolenia neoromantycznej Młodej Polski, autor wielu dramatów historycznych wierszem, o dobrem brzmieniu tradycyjnem, sięgając do różnych epok dziejowych (*Glejt*, 1904, na tle „Pamiątek Soplicy"; *Odyss w gościnie*, 1919; *Barabbasz*, z dziejów Krakowa po najeździe szwedzkim; *Popieluch*, baśń fantastyczna z legendarnej doby Polski, i in.), daje popularny materjał widowiskowy w dobrym stylu, nieraz zaś stwarza żywe uosobienia alegoryczne i naogół udatnie inscenizuje sumiennie wystudjowane tematy. Zbliżony doń duchem poetyckim ANTONI WAŚKOWSKI (ur. 1885), spóźniony epigon Słowackiego i Wyspiańskiego, autor wielu poematów i dramatów (*Sąd*, 1909; *Lel i Polel*, 1910; *Dopust*, 1911; *Makryna*, 1929; *Wikinda*, 1933), nadużywający retorycznego patosu i ogranych efektów, z formy wierszowej, którą włada z dużą łatwością, wydobywa niekiedy sugestywną siłę dźwięcznego słowa. MIECZYSŁAW SMOLARSKI (ur. 1888), autor *Pieśni i śpiewów rycerskich* (1910) oraz wielu powieści historycznych, fantastycznych i innych (np. *Archiwarjusz Gordon*, 1921; *Warneńczyk*, 1921; *Przygoda jednej nocy*, 1932), talent nierówny i bezkrytyczny, miewa dobre pomysły i płynny

tok żywej naracji. Z powieści obyczajowych EUSTACHEGO CZEKALSKIEGO (ur. 1885), odznaczających się dobrym realizmem i wdziękiem prostoty, na odrębną uwagę zasługuje *Szeroki Dunaj* (1930), żywy, barwny i zajmujący obraz z życia drobnomieszczaństwa warszawskiego w końcu XIX stulecia. Z niezłą intuicją stylizuje MIŁOSZ GEMBARZEWSKI nowelistyczne opowiadania historyczne *(Krzak gorejący,* 1929) i niezawsze udane próby odświeżenia dawnych form wierszowych *(Pieśni Słowianina,* 1930). Szeroką działalność beletrystyczną rozwija STANISŁAW SZPOTAŃSKI (ur. 1880), autor cenionych źródłowych monografij o Mochnackim i Mickiewiczu, wybitny znawca czasów i spraw wielkiej emigracji, z zawodu historyk, z usposobienia polityk, podejmujący w swych powieściach nowe lub niezużyte wątki historyczne, obyczajowe i psychologiczne. Pisarz to niewątpliwie utalentowany, ale chwilami niedbały, często grzeszący feljetonowym pośpiechem, stylem niejednolitym, puszczoną kompozycją, kapryśnem pomieszaniem świeżych pomysłów i bystrych chwytów z szablonowemi łatwiznami i nieoczekiwanemi potknięciami. Zwłaszcza w powieściach współczesnych, chociaż i w nich, zawsze zaciekawiając bogatą fabułą, daje rozległe obrazy obyczajowe, ogarnia najrozmaitsze objawy przemian obyczajowych (np. *Bez miejsca na świecie,* 1933), przedstawia skomplikowane zagadnienia psychologiczne (np. *Wróżka,* 1931), wogóle rozwija szeroką skalę zainteresowań życiowych i myślowych. Polityczne skłonności autora przebijają się wyraźniej w powieściach historycznych, w których na przeszłość patrzy oczami teraźniejszości, nie znaczy to wszakże, aby miał popełniać anachronizmy, od czego chroni go zresztą dokładne oswojenie z materjałem źródłowym. Wyraził się kiedyś sam, że „z tym stosunkiem historji do życia i życia do historji jest zupełnie inaczej, niż ogólnie się pojmuje. Historja mniej pozwala nam rozumieć teraźniejszość, niż teraźniejszość historję; więcej przez teraźniejszość rozumiemy historję, niż przez historję teraźniejszość...“ „Znając te poglądy Szpotańskiego, — mówi Stanisław Piasecki, — rozumie się dopiero, na czem polega zupełnie inna od dotychcza-

sowej beletrystyki historycznej atmosfera jego powieści. Wypadki stają się przejrzyste, ludzie zrozumiali. Niema u Szpotańskiego szablonowych rycerzy bez skazy, ani stuprocentowych zdrajców, napiętnowanych na wieczność. Są ludzie prawdziwi, skomplikowani, ludzcy. Szpotański modeluje ich z teraźniejszości w tem przekonaniu, że człowiek się nie zmienia w historji, zmieniają się tylko warunki otaczające go. Jeśli zaś te warunki dobrze się zna, łatwo już odtworzyć na ich tle człowieka. Nie trzeba go tworzyć intuicyjnie, co może być zawodne. Wystarczy sobie wyobrazić, jak taki a taki znany typ człowieka postępowałby w pewnych określonych warunkach historycznych. Metoda to znacznie pewniejsza". Do tych słów krytyka dodać należy, iż metoda to właściwa dzisiejszemu pojmowaniu zadania, tylko Szpotański dobrze ją spopularyzował. Niestety, także jego powieści historyczne są nierówne, ale źródłową znajomością materjału górując nad innymi, Szpotański dobrze współzawodniczy z pokrewnym mu gatunkiem talentu Gąsiorowskim, którego znacznie przewyższa i jako historyk i jako psycholog. W powieści *Bez słońca* (1926) obraz powieściowy powstania listopadowego został nadmiernie obciążony materjałem dyskusyjnym; w *Bez ziemi i bez nieba* (1930) wyborny realizm w charakterystyce Szeli i w przedstawieniu ruchawki chłopskiej bywa w swym objektywizmie załamany przez pasję polityczną autora; w *Prometeuszach* (1929) strona ideologiczna przesłania żywo uruchomione sceny o dramatycznem napięciu i wnikliwie odtworzoną atmosferę duchową legjonu Mickiewicza w roku 1848; *Pustowojtówna* (1934), mimo parę dobrych fragmentów, jest wogóle chybiona, ze stanowiska literackiego wręcz nieporadna. Ale i w tych powieściach i zwłaszcza w *Synach klęski* (1928), z życia emigracji paryskiej, i w *Odlotach* (1929), na tle wyprawy Zaliwskiego i sprawy Artura Zawiszy Czarnego, Szpotański daje samodzielnie widziane obrazy zdarzeń historycznych, wyraziste charakterystyki ludzi i środowisk, zajmującą akcję i inteligentnie pogłębioną treść ideową. Wogóle zaś powieści Szpotańskiego, zyskując dużą poczytność, są pozycją w swoim rodzaju bardzo pożyteczną i dobrze wypełniają potrzeby litera-

tury dla szerszych kół czytelniczych. Próbował Szpotański swych sił także na polu dramatu, m. in. wystawił w roku 1929 sztukę historyczną: *Król Stefan Batory*. Powiodło mu się to gorzej, aczkolwiek lepiej od Brończyka, obaj zresztą nie sprostali wielkości tematu, nie umieli wydobyć z niego nowych wartości wzruszeniowych. W tym właśnie kierunku bardzo ciekawym, głęboko przemyślanym i aż za szeroko rozpiętym w swej treści dziejowej debiutem jest dramat STANISŁAWY PRZYBYSZEWSKIEJ (córki znanego pisarza; 1903—1935): *Sprawa Dantona* (wystaw. 1933). Sztuka ta spotkała się z licznemi zarzutami krytyki, zwłaszcza z powodu swobodnej interpretacji historycznej roli Dantona i Robespierre'a, są w niej jednak kapitalnie zbudowane sceny, wyborne studja charakterów i wnikliwe chwyty psychologiczne, słowem, była to wybitna zapowiedź rzetelnego talentu dramatycznego. W związku z omawianemi tu utworami literackiemi na tematy historyczne, należy uzupełnić charakterystykę twórczości Wacława Berenta, daną w poprzednim tomie niniejszego obrazu krytyczno - informacyjnego. Ukazały się bowiem dwie części nowego dzieła znakomitego pisarza. Są to „opowieści biograficzne" p. t. *Nurt* (I. Ludzie starodawni; II. Pogrobowce, 1934).

Dopiero ćwierć wieku mija, odkąd wydobyte z ukrycia archiwum Filomatów wraz z młodzieńczemi pismami Mickiewicza ujawniło właściwe podłoże kulturalne, z jakiego się narodził i rozwinął romantyzm polski. W świetle tych dokumentów otworzył się zupełnie nowy widok na nieprzerwaną ciągłość kultury narodowej. Pozornie bowiem pierwsze dziesięciolecia Polski porozbiorowej przedstawiały się jako pustynia, w której zamarł duch twórczy, a słychać było tylko żałobne pienia. Otóż z archiwum Filomatów, co stwierdzono także innemi badaniami nad historją kultury polskiej, przekonano się, że bujny rozkwit wieku Oświecenia nie skończył się wraz z upadkiem państwa, lecz wniknąwszy wgłąb narodu, trwale i owocnie użyźnił glebę życia umysłowego. Silnie wrósł w nią korzeniami i czerpał z niej soki ożywcze romantyzm Mickiewicza. Ów duch Oświecenia, co odnowił poezję

czasów Stanisławowskich, odrodził ruch naukowy, przyświecał twórcom Komisji Edukacyjnej i Konstytucji Trzeciego Maja, po upadku Rzeczypospolitej działać nie zaprzestał. Zanim zaś w nowem pokoleniu zapłodnił genjusza poezji polskiej, nurtował w całem światłem społeczeństwie i żłobił co najprzedniejsze i najruchliwsze umysły. Pogrobowym jego kwiatem było Królewskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Warszawie. Ale był on też obecny przy tworzeniu nowej armji polskiej na obcej ziemi. Bo właśnie ten sam duch Oświecenia wcześniej a najściślej z szablą się sprzymierzył w Legji włoskiej jenerała Dąbrowskiego. Ów czyn romantyczny wyprzedził poezję, która w największem swem arcydziele: *Panu Tadeuszu* najpiękniejszy wystawiła mu pomnik. Czyn zaś sam także bezpośrednio przez poezję utrwalił się w pamięci następnych pokoleń: przez pieśń legjonową, co później hymnem narodowym się stała. Oto jakiemi drogami racjonalistyczny duch Oświecenia, przekazany przez upadającą Rzeczpospolitą, wzniecał najwyższe wzloty romantyzmu, które miały krzepić siły narodowe do przetrwania i zerwania więzów niewoli. „Miewa legenda i powieść swe przetwarzania odwieczne, których lekceważyć nie należy. Fatum natury i doli człeczej odsłania nam poezja, gdy rzeczywistość obnaża nam powielekroć traf tylko, sam przez się nagi. Ma jednak rzeczywistość swą wymowę twardszą, przemawiającą właśnie do skłonności czasów naszych, gdy losy i twarze człecze przesłania nam groźniejsze od antycznego i bardziej tragiczne Fatum: — surowa dola i oblicze gromady“. Temi słowami, wplecionemi w tok opowieści, określił twórca *Żywych Kamieni* stosunek pisarza do nowego swego dzieła, w którem sięgnął do źródeł rzeczywistości polskiej poprzez ów *Nurt*, co począł się z racjonalistycznego wieku Oświecenia, wezbrał ponownie w Królewskiem Towarzystwie Przyjaciół Nauk, ducha z szablą połączył w Legji włoskiej jenerała Dąbrowskiego. Pierwsza część nowego dzieła Berenta, znanego przedtem tylko z fragmentów drukowanych w *Pamiętniku Warszawskim* i *Tygodniku Illustrowanym* i na ich podstawie odznaczonego państwową nagrodą literacką

za rok 1932, jest cyklem opowieści biograficznych, związanych wewnętrznie nurtem ideowym, którego wyrazicielami wybitne osobistości na tle warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Ono to stanowi właściwą więź konstrukcyjną cyklu biograficznego, dobór zaś z „ludzi starodawnych“ poety Karpińskiego, pijara Kopczyńskiego i kościuszkowskiego adjutanta Niemcewicza był dokonany najcelowiej, skoro ich życiorysy okazały się idealnemi wątkami, z których autor wysnuł historyczny obraz rzeczywistości, plastycznie uzmysławiający przekrój społeczeństwa polskiego w dobie porozbiorowej. Ale jest to niejako wstęp tylko do centralnej części dzieła, w której losy „pogrobowców“ zostały zogniskowane przy bohaterskiej postaci jenerała Dąbrowskiego, owego istotnego twórcy nowej demokratycznej armji polskiej. „Pod sztandarami Dąbrowskiego — stwierdza Berent — dojrzewał istotnie duch nowego pokolenia“. Oświecenie polskie, wskrzeszone po rozbiorach szablą i duchem Legjonów, dało krajobrazowi historyczno - społecznemu w nowej opowieści Berenta tło, skąd wyrastają sylwetki żołnierzy-obywateli i światłych oficerów. Dla kontrastu autor wskazuje także kilka ciemnych kreatur, żerujących na kruchości sumień ludzkich. Przedewszystkiem wszakże wydobywa z życia legji włoskiej ów miąższ rzeczywistości dziejowej, z jakiego kształtować się począł nowy typ Polaka - obywatela, w takich zaś ramach wyrasta do właściwych wymiarów postać głównego bohatera i sprawcy chwili historycznej. Przepojona głęboką zadumą historjozoficzną nad przeszłością Polski, w czem łatwo dojrzeć sprawy i dla czasów naszych nawskroś aktualne, opowieść Berenta o jenerale Dąbrowskim wprowadza do naszej literatury tę poniekąd zapomnianą postać narodowego bohatera. „Pozostawiając na wiek cały — mówi Berent — troskę o chwałę Dąbrowskiego Jankielowi z Soplicowa, powieść polska aż po dobę naszą uwieczniała coraz to posępniej — bierną już pod koniec katastrofę Legji mantuańskiej, czarną grozę San Domingo, wreszcie ponurą ekspedycję hiszpańską“. Odtwarzając nurt ducha polskiego w owych czasów kipieli, dał więc Berent

zarazem nową polską dumę o hetmanie, która w literaturze naszej zajmie niewątpliwie miejsce niemniej znaczne od Żeromskiego dumy o Żółkiewskim. Gdy jednak w tamtej wyraził się styl neoromantyzmu polskiego, dzieło Berenta, pisane wprawdzie prozą bardzo dostojną, posiada prostotę twardej wymowy żołnierskiej. „Dopiero romantyzm — czytamy w tymże *Nurcie* — nauczył czerpać dumę z bezsiły polskiej“. Czyn zaś Dąbrowskiego zrodził się z obrachunku niemniej realnego, jak sierpniowy czyn Piłsudskiego. To też czytającemu dzieło Berenta coraz przychodzą na myśl refleksje, nasuwające porównanie między dwoma wodzami Legjonów polskich. Autor, snując opowieść biograficzną z przeszłości, wstrzymuje się od bezpośrednich aluzyj do czasów obecnych. Lecz i ten nurt żłobi się tu wyraźnym śladem. Jego bieg podskórny nadaje dziełu Berenta ową dogłębną aktualność, jaka w twórczości tego wielkiego samotnika literatury polskiej zawsze najsilniej działała. Łatwo zresztą wskazać *Oziminę,* jako utwór, z którym *Nurt* najbliżej się spokrewnia. Tylko, co tam wydobył Berent z ówczesnej współczesności polskiej, w *Nurcie* odtworzył z pożółkłych kart bibljotecznych, ale i ten krajobraz społeczny z narodowej przeszłości tryska żywemi sokami rzeczywistości, wraża się w pamięć czytelnika posągowemi rysami charakterów ludzkich, porusza myśl naszą przenikającym go duchem. Zwłaszcza jenerał Dąbrowski, ów — jak nazwał go Staszic — „mąż zadziwiającej stałości, który pierwszy po rozbiorach rozpoczął dzieje odradzania się narodu polskiego“, przez dzieło Berenta ukazuje się naszym oczom w całkowitej swej ludzkiej prawdzie, ale i w pełnym blasku historycznej legendy. Charakterem swym i doniosłością jestto biografja na miarę Plutarcha. Postać zaś jej bohatera tak wyrazista a obraz jej losów posiada tak dramatyczną dynamikę, iż przewidywać wolno, że plutarchowa opowieść Berenta zapłodni kiedyś polskiego Szekspira. Mówiąc o utworze Berenta należy wspomnieć także o języku pisarza. W każdem z dotychczasowych jego dzieł był to styl jakby zupełnie inny, zawsze dostosowany do odmiennego zadania

twórczego. Lecz po dokładniejszem wsłuchaniu się w tętno stylu Berenta, wyczuć się daje indywidualny charakter rytmiczny jego prozy, również w *Nurcie* obecny. Rzecby można, iż prozę swoją wykuwa Berent z mowy polskiej dłutem rzeźbiarskiem. W *Nurcie* osiąga ona dojrzałość klasyczną, w której patetyczna wzniosłość ma wyraz hieratycznej prostoty.

59.

W powojennej literaturze polskiej główną przedstawicielką tradycyjnej powieści historycznej jest ZOFJA KOSSAK-SZCZUCKA (ur. 1890, córka Tadeusza, wnuczka Juljusza Kossaka), rodzaj ten uprawiająca niejako zawodowo i poświęcająca mu się niemal wyłącznie. Imię zdobyła autorka *Pożogi* (1922) wstępnym bojem, tą pierwszą książką zyskując odrazu pochwały krytyki i szeroką poczytność. Sprawił to nietylko temat, choć już same przeżycia wojenne Kossak-Szczuckiej były wstrząsająco ciekawe, a obejmowały rozległy i bardzo urozmaicony zasób wrażeń i doznań osobistych z Wołynia w latach 1917—1919. Ale księga tych wspomnień nie byłaby do tego stopnia podbiła czytelników, gdyby nie wybitny talent pisarski, którego była objawem. *Pożoga*, mimo przedmiotowo pokrewnej i również pięknie napisanej *Burzy od Wschodu* (Wspomnienia z Kijowszczyzny 1918—1920, 1925; II wyd. 1929) Marji Dunin-Kozickiej, pozostała książką w swoim rodzaju jedyną. Należy ona właściwie do rodzaju pamiętnikarskiego, ale wewnętrznie i stylistycznie wiąże się z twórczością Kossak-Szczuckiej jako powieściopisarki, jest jej punktem wyjścia i ułatwia pogląd na wartości, wniesione przez autorkę do powieści polskiej. W chwili przełomowej bystrem okiem naocznego świadka na oglądanym odcinku objęła Kossak-Szczucka całkowity obraz życia, aby utrwalić go w różnych jego objawach, po raz ostatni krzyżujących się na tej samej płaszczyźnie. Padające ofiarą katastrofy życie kresowego ziemiaństwa polskiego, zrewolucjonizowane zzewnątrz życie ludu ruskiego, wreszcie życie wojskowe w wielorakich przejawach i na tle różnorodnych formacyj przedstawiła autorka w szeregu epi-

zodów, odtworzonych barwnie, plastycznie i dramatycznie, powiązanych epicznie osobą narratorki, z właściwym taktem i z dobrem poczuciem dystansu poniekąd odsuniętej jednak na drugi plan opowieści. Występujący w niej objektywizm historycznego opisu nie wyklucza momentów subjektywnych, przejawiających się w zabarwieniu uczuciowem, jak i w refleksjach myślowych, zwłaszcza zaś w zakończeniu spotęgowanych do elegijnego patosu. Atmosfera życia polskiego na kresach wschodnich, tragicznie przecięta w chwili rewolucyjnego przewrotu, znalazła w *Pożodze* wyraz tak wyjątkowo sugestywny, że Conrad-Korzeniowski, dla którego przeczytana książka była ewokacją rodzinnego kraju lat dziecinnych, sam miał zamiar przetłumaczyć ją na język angielski. (Przekład angielski innego pióra ukazał się w roku 1927). O wrażeniu, jakie *Pożoga* wywarła na ogóle czytelników polskich, świadczą też cztery jej wydania w ciągu pierwszego sześciolecia. Kossak-Szczucka styl swój wzbogaci następnie i wydoskonali, ale już w *Pożodze* dała artystycznie dojrzały wyraz tym właściwościom swego talentu, które stanowią o twórczem obliczu autorki. Wyszła ona bezwątpienia ze szkoły Sienkiewicza, na jego klasycznej prozie polskiej kształciła polszczyznę, jasną i czystą, prostą lecz giętką i bogatą, odznaczającą się obfitym zasobem słownictwa i darem niezwykle plastycznego i barwnego obrazowania. Słusznie zauważono o języku Kossak-Szczuckiej, że jest on najcenniejszą i najtrwalszą jej zdobyczą twórczą, że sam przez się ma on charakter jakby organicznego tworu, w który w dalszym jego rozwoju wsiąkają też inne wpływy, zwłaszcza Żeromskiego, aby stopić się w jednolity amalgamat, mimo wyraźne ślady źródeł, skąd wypłynął, posiadający odrębne i własne piękno. Wysokie poczucie artystycznej wartości słowa, pogłębione wrażliwością muzyczną i wynikającą stąd melodyjnością zdań, jest jednym z głównych czynników artyzmu Kossak-Szczuckiej. Drugim czynnikiem, dla którego mistrzowskim wzorem był również Sienkiewicz, jest niepospolity dar swobodnej i płynnej naracji, znakomicie wzmocniony przez nadzwyczaj żywe poczucie humoru. Sienkiewicza przypomina też Kos-

sak-Szczucka sposobem współczującego wnikania w dusze ludzkie, z zachowaniem wszakże ściśle przestrzeganej miary epickiego dystansu i nie bez omijania problematów więcej skomplikowanych. Zamiłowanie do junactwa rycerskiego i upodobanie w sarmackiej bujności wieku XVII-go również wskazują na duchowe węzły pokrewieństwa z twórcą *Ogniem i mieczem*. Natomiast bardzo intensywne poczucie przyrody, występujące już w *Pożodze*, łączy Kossak-Szczucką raczej z Żeromskim, który nadto będzie dla niej mistrzem patosu. W *Pożodze* wreszcie dostrzec już można tę umiejętność żywego odtwarzania historji, co zadecyduje o kierunku twórczym autorki.

Zupełnie własnym wkładem do współczesnej powieści polskiej jest religijność, ściślej biorąc, katolicyzm, którego Kossak-Szczucka jest w swoim rodzaju jedyną dziś przedstawicielką w naszej literaturze i jedną z najwybitniejszych na całym jej obszarze. Wyrazem rzadkiego zrozumienia dla tej dziedziny wzruszeń ludzkich jest druga z kolei książka autorki: *Beatum scelus* (1924), niezwykle piękna, głęboko pomyślana i świetnie skomponowana opowieść historyczna z pierwszej połowy XVII w. o cudownym obrazie Matki Boskiej Kodeńskiej. W utworze tym, obok barwnego i plastycznego obrazu życia, odtworzonego w doskonale zbudowanej wizji artystycznej, występuje zagadnienie religijno-psychologiczne, którego rozwiązanie trzeba uznać za wysoki tryumf pisarski. W zasadzie da się ono sprowadzić do konfliktu między prawem formalnem a wewnętrznem przeświadczeniem człowieka o wyższości prawa, dyktowanego głosem osobistego sumienia, lecz w danym szczególnym wypadku wkracza tu nadto mistyczny motyw cudu. Sposób, w jaki autorka wyzyskała i wzajemnie powiązała oddzielne ogniwa krzyżujących się spraw ludzkich i boskich, wraz z umiejętnością wnikania w psychikę życia religijnego złożyły się na arcydzieło opisu wysokiej miary.

Zagadnieniom życia religijnego i jego psychologji, co także w innych utworach Kossak-Szczuckiej zajmie wydatne miejsce, poświęcone są nadto dwie jej książki: *Z miłości* (1926), opowiadania o św. Stanisławie Kostce, i *Szaleńcy Boży* (1929), cykl opowieści o świętych. Mimo

wybitnie piękne ustępy, artystycznie nie dorównują one *Beatum scelus,* ale psychologicznem pogłębieniem ducha religijnego, uczuciowem napięciem w kształtowaniu życia pod kątem spraw wiecznych, subtelnością intuicyjnego wnikania w tajemnice duchowe, najtrudniej dostępne do zrozumienia ludzkim umysłem, a zwłaszcza szczerością poetyckiego polotu wszystkie te utwory Kossak-Szczuckiej znakomicie wyróżniają się z innych prób w tym rodzaju. Jedynie u Rodziewiczówny wskazaćby można opowiadania, np. *Tajemniczy medalik* lub *Dwie rady,* czy fragmenty niektórych powieści, np. *Na wyżynach* lub *Ragnarök,* gdzie we współczesnem opracowaniu literackiem zagadnienia religijne znalazły wyraz o równej rzetelności prawdy artystycznej i życiowej. Kossak-Szczucka wszakże zajęła się temi sprawami bezpośredniej i obszerniej, okazując zaś w tym kierunku przenikliwość niemniejszą od Franciszka Mauriaca, ułatwiwszy sobie wprawdzie zadanie przeniesieniem go na teren przeszłości historycznej, ustrzegła się tej poniekąd perwersyjności, do jakiej uciec się musiał znakomity przedstawiciel współczesnej powieści katolickiej we Francji, aby przedmiot uczynić zajmującym dla dzisiejszego czytelnika. Autorka *Szaleńców Bożych,* dając obraz życia mniej skomplikowany i psychologicznie dość prymitywny, wydobyła z niego bodaj większą skalę wzruszeń religijnych, zbliżając je równocześnie naszemu rozumieniu z tym samym darem odtwarzania rzeczywistości, z jakim tak żywe barwy nadaje wogóle swym obrazom przeszłości historycznej. Z tej przyczyny Kossak-Szczucką zestawiano z nawróconą na katolicyzm Sigridą Undset, ale porównanie to jest dość dowolne, nietylko dlatego, że autorka nasza nie wydała dotychczas arcydzieła równego wymiarami *Krystynie, córce Lawransa* pisarki norweskiej. Znacznie więcej pokrewieństw dałoby się odnaleźć w twórczości również katolickiej powieściopisarki niemieckiej, Ricardy Huch, z którą Kossak-Szczucka dzieli m. i. dość częstą właściwość swych dzieł, że stoją one na pograniczu między historją a powieścią: dla historyka za dużo w nich powieści, a dla właściwego czytelnika za dużo historji.

Z niemniejszą, niż w zagadnienia życia religijnego, intuicją i łatwością umiała Kossak-Szczucka wczuć się w arkana wyobraźni prymitywnej, aby w *Kłopotach Kacperka, góreckiego skrzata* (1926) stworzyć oryginalnie pomyślaną i bez zarzutu zbudowaną baśń, w rodzaju nieco andersenowskim, ale opartą na tworzywie niezależnem, nietyle nawet rodzimem, ile indywidualnem, stanowiącem wyłączną własność autorki. *Kłopoty Kacperka,* które możnaby zestawiać ze śliczną książką Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi,* zaliczono już powszechnie do arcydzieł literatury dla dzieci, nietylko w języku polskim, na angielski przełożyła je Monica M. Gardner (1928).

Dziełami jednak Kossak-Szczuckiej, w której talent jej wypowiedział się najpełniej i najszerzej, są dwie powieści historyczne: *Złota wolność* (1928, II wyd. 1929; wydana też w przekładzie szwedzkim) i *Legnickie Pole* (1930, przekład niemiecki Ottona Forst-Battaglii wydany w r. 1931, poprzedzony przez tłumacza entuzjastyczną oceną naszej autorki).

W pierwszej z nich zamiarem autorki pierwotnym była podobno powieść o polskiej wyprawie na Moskwę, co zachowało się zwłaszcza w rozdziałach końcowych *Złotej wolności,* pomysł ten jednak uległ zawczasu poważnej rozbudowie, aby w wykonaniu ostatecznem stać się rozległym obrazem Rzeczypospolitej za Zygmunta III ze wszystkiemi jej stanami i sprawami. Jeśli w niektórych właściwościach stylu i tutaj zachował się wyraźny wpływ Sienkiewicza, Kossak-Szczucka w *Złotej wolności* odbiegła od swego mistrza, budując powieść historyczną w sposób od niego odrębny, dający się porównać nietyle z Żeromskim, którego oddziaływanie dostrzegamy fragmentarycznie, ile raczej z *Rokiem 1794* Reymonta. Mimo więzy, w szczegółach łączące Kossak-Szczucką z tradycyjnemi wzorami powieści historycznej, w ramy jej trudnoby wstawić *Złotą wolność,* obejmującą jakby zupełną ale artystycznie przetworzoną kronikę przedstawionych w niej czasów. Bohaterami *Złotej wolności* nie są jednostki, choć bracia Pielszowie wiążą luźno komponowane epizody powieści, lecz ogół, naród, Rzecz-

pospolita. Czasy Zygmunta III, rozkwit „złotej wolności“ szlacheckiej, dysputy arjańskie, upadek reformacji i zwycięstwo katolicyzmu, upadek myśli politycznej wśród ogółu, obcy narodowi król i król narodowi obcy, rokosze i pańskie wyprawy po moskiewskie złote runo, a obok tego tak znakomite zwycięstwa, jak Kircholm i Kłuszyn, tak wielkie i świetnie odtworzone w powieści postaci, jak Chodkiewicz, Żółkiewski i Skarga, — poza tem osobiste sprawy jednostek, całe życie publiczne i prywatne, obraz obyczajów i zwyczajów, czasu wojny i pokoju, w kraju i w Moskwie, od dworu królewskiego do obozu zbójników, słowem, w ramach powieści oglądamy całą Rzeczpospolitę. To nagromadzenie spraw i zdarzeń, ogółu i szczegółów na jednem ogromnem płótnie przypomina Matejkę, tylko że Kossak-Szczucka, z niezawodnem mistrzostwem słowa oddając plastykę i barwy malowidła, unika wad wielkiego malarza, umiejętnie zachowując perspektywę opisywanych wypadków, właściwie je uwypuklając na swym olbrzymim fresku, znajdując potrzebny patos dla rzeczy wielkich lub głębokich, humor dla spraw małych lub powszednich. Tematyczną nowość stanowi zwłaszcza obszerne uwzględnienie arjanizmu polskiego, pod koniec jednak niewyzyskane należycie, lub może raczej celowo jakby zatuszowane, aby nie doprowadzać do katastrofalnych rozstrzygnięć czy krańcowych wniosków. Tłum występujących w powieści postaci, dobra plastyka charakterystyk i soczysta barwność obrazowania dają rojne bogactwo szczegółów, hojną ręką autorki szczodrze rozsianych w licznym szeregu następujących po sobie epizodów. Przy sposobności ubocznie zauważyć warto, że krytyk francuski René Lalou, znający przedmiot tylko z niewielu przekładów, jako ogólny rys charakterystyczny współczesnych powieściopisarzy polskich podnosi właśnie ich bujną szczodrość. Zaleta to, wzbogacająca treść i podnosząca emocjonalność dzieła, ale zarazem narażająca je na przerost budowy i wady kompozycyjne. Ta epizodyczność, brak dostatecznie spoistej fabuły powieściowej, stanowi niewątpliwie wadę kompozycyjną dzieła. Skądinąd wszakże łącznikiem całości jest świetnie odczuty i doskonale odtworzony duch epoki oraz dyskretnie wi-

jąca się nić subjektywnej myśli autorki, kierowanej troską o dobro Rzeczypospolitej. I dlatego jest to naprawdę jednolicie skomponowany i we właściwym stylu wytrzymany obraz, raczej fresk, którego piękno ma odrębne prawa, bez względu na to, czy utwór autorki nazwiemy powieścią, czy też — jak podsuwał jeden z krytyków — cyklem szkiców historycznych. Bo jeśli *Złota wolność*, jako powieść, zyskałaby zapewne przez wprowadzenie do niej szerzej zakrojonej fabuły romansowej, musiałoby z niej odpaść wiele szczegółów tła, albo przy rozszerzeniu tekstu zostałyby one odsunięte na dalszy plan. Tu zaś tło jest właściwą treścią powieści. Było to — zdaje się — zamiarem autorki i zamiar ten powiódł się najzupełniej.

Jeżeli w *Złotej wolności*, przedstawionej naogół z dobrze wytrzymanym umiarem objektywizmu, wolno dopatrywać się subjektywnego podłoża zarówno w wyborze tematu, jak w uwydatnieniu jego momentów historycznych, stanowiących domyślną paralelę do czasów dzisiejszych, uwidacznia się ono wyraźniej w *Legnickiem Polu*, aczkolwiek również nie w sposób natrętny. Powieść ta jest ciekawą i oryginalnie przemyślaną próbą odświeżenia zamierzchłych czasów średniowiecza polskiego na Śląsku za Henryka Brodatego i Henryka Pobożnego. Tło historyczne, odtworzone w charakterystyce ogólnej z właściwą autorce intuicją, pod względem faktycznym, o tyle przynajmniej, ile stwierdzają na podstawie dość skąpych źródeł badania naukowe, co zresztą uprawniało do uzupełniania ich z wyobraźni, potraktowano w sposób poniekąd dowolny, lub raczej dostosowany do świadomie postawionego celu. Celem tym była chęć stworzenia historycznej powieści regjonalnej śląsko-polskiej. Stąd np. powstała charakterystyka księcia Konrada, jako przedstawiciela patrjotyzmu śląskiego, wskutek czego Henryk Pobożny staje się kosmopolitycznym chrześcijaninem, podległym wpływom niemieckim, bo tak wynikało z założenia autorki, aby przeciwstawić na Śląsku dwie idee państwowe, przez co temat historyczny nabiera dodatkowej aktualności. Trzeba przyznać, że tę myśl przewodnią powieści udało się Kossak-Szczuckiej przeprowadzić bardzo zręcznie, że tendencja, choć

zaznaczona wyraźnie, ale wysoce subtelnie, wynika z toku zdarzeń, nie wyrasta ponad ich bieg i artyzmowi nie szkodzi. Jest to duże i niebylejakie zwycięstwo powieściopisarki. Natomiast historyk upomniałby się o krzywdę, wyrządzoną Henrykowi Pobożnemu, jako następcy idei swego ojca, Henryka Brodatego, który wedle wszelkiego prawdopodobieństwa świadomie dążył do zjednoczenia rozbitych dzielnic państwa polskiego z myślą o koronie królewskiej i syna do tej polityki zaprawiał. W końcowych rozdziałach powieści, najsilniej dramatycznych i najgłębiej wzruszających, a pobrzmiewających echami *Dumy o hetmanie* Żeromskiego, Henryk Pobożny, z całą świadomością swej misji ginąc za chrześcijaństwo, w rachunku własnego sumienia czyni sobie wyrzuty za Konrada. Otóż historyk włożyłby zapewne w jego usta rozmyślania, płynące z troski o losy obszerniejszej, niż własna dzielnica, ojczyzny; kazałby księciu być wyrazem tej idei państwowo-twórczej, którą dopiero za wiek później realizować miał Łokietek. Zresztą o stosunek autorki do prawdy historycznej i do dających się wysnuć wniosków ze źródeł niech się prawują historycy. Poruszając tę sprawę na tem miejscu, chodziło wyłącznie o te ideowe składniki konstrukcji literackiej, które mogły były wpłynąć na takie pogłębienie i rozszerzenie *Legnickiego Pola,* że dorównałoby ono *Złotej wolności.* W *Legnickiem Polu* występują niemal wyłącznie postaci historyczne. One są właściwymi bohaterami powieści. Było to utrudnieniem zadania literackiego, tem mocniej skrępowanego względami postronnemi, im mniej znajdowało ono oparcia w ubóstwie źródeł historycznych. Stąd pewna szkicowość powieści, w której pełną plastykę posiada jedynie świetna charakterystyka Jadwigi Trzebnickiej, potwierdzająca raz jeszcze wyjątkową intuicję autorki w odtwarzaniu psychiki życia religijnego. Wszelkie dociekania co do dróg, jakiemi pójść winni pisarze, są conajmniej problematyczne. wydaje się jednak, że Kossak-Szczucka posiada wszelkie dane, aby wzbogacić literaturę polską o powieść religijną w wielkim stylu. (Może nią będzie drukująca się obecnie powieść *Krzyżowcy,* do której wstępem jest piękny opis podróży do Ziemi Świętej: *Pątniczym szla-*

kiem, 1933). Świadectwem tego w *Legnickiem Polu* jest nadto doskonale wprowadzona i świetnie nastrojona atmosfera oczekiwania końca świata i nadejścia Antychrysta. Ustępy to powieści, w których wyśmienicie pogodzono realizm opisu z wymową stanów psychicznych. W ogólnej budowie było to zarazem artystyczną potrzebą, jako przygotowanie nastrojowe do najazdu Tatarów, spadającego na kraj zupełnie na to nieprzygotowany, ubocznie zaś w oczach czytelnika nasuwającego żywe wspomnienie innej, o siedem wieków późniejszej burzy od Wschodu. Autorka tego nie podkreśla, co poczytać jej należy tylko za zasługę, ale czytelnik łatwo sam sobie snuje wnioski historjozoficzne na temat chrześcijańskiej misji Polski, jako muru obronnego zachodniej Europy. Tragizm i wzniosłość tego z geograficznego położenia wynikającego znaczenia kraju znalazły w powieści Kossak-Szczuckiej wyraz mocny, ujęty z głębokiem zrozumieniem związanych z tą sprawą zagadnień, z rzadką zaś przytem i bardzo subtelną dyskrecją. Jest to drugie zwycięstwo autorki *Legnickiego Pola.* Przechodząc do spraw codziennych i powszedniego tła powieści, zauważyć należy, że obraz obyczajów i zwyczajów średniowiecza polskiego jest tu odmalowany dość szczegółowo, pełniej i dokładniej — być może — niż u poprzedników, bardzo przytem plastycznie i, zwłaszcza w niektórych scenach rodzajowych, żywemi barwami. Historyk zgłosićby musiał pewne zastrzeżenia co do przesadnej groteskowości gospodarsko-prymitywnego bytowania dworu Henryka Brodatego, o którym wiemy z dziejów, że był księciem o szerszych poglądach i o wyższej na owe czasy kulturze, że zwłaszcza przez żonę z rodu hrabiów na Meranie pozostawał w stosunkach z zachodnią Europą a wpływy cywilizacyjne tej ostatniej były już niemałe. Świat mongolski, choć dla powieściowego uwydatnienia różnic kulturalnych scharakteryzowany wystarczająco i zręcznie wprowadzony na scenę przed wybuchem konfliktu, grzeszy poniekąd szablonem. Występujący tu Chińczycy przedstawieni — być może, celowo — konwencjonalnie, wyglądają jak kiwające się figurki z porcelany. Nieco więcej życia ma obóz Tatarów, gdzie poznajemy Gaetana,

romansowego bohatera powieści. Fabuła romansowa jest dość wątła, mechanicznie przyczepiona do całości i mało wyzyskana, conajmniej od strony Beatryczy, miłosnej partnerki Gaetana. Ów drugi świat powieści, wprowadzony dla powiązania akcji na dwóch terenach, usunęło w cień skierowanie głównej uwagi na przedstawienie dworu śląskiego i jego spraw. Ale i tak wypełnia on rolę wypoczynku w przerwach akcji dziejowej, łącząc się z nią szpiegowską misją Gaetana, którego *katharsis* przeprowadziła autorka przekonywająco i z niemałą zręcznością. Obrazy obyczajowo - kulturalne, tu i owdzie spotykane opisy przyrody (jesień śląska i arabski o niej sąd, scena z chrabąszczem) ładnie też urozmaicają barwność powieści, mimo nasuwające się zastrzeżenia, odznaczającej się dużym polotem pomysłów, obfitością wątków i szczegółów oraz zajmującym a płynnym tokiem narracji.

Stawiane powieściom historycznym Kossak - Szczuckiej zarzuty luźności kompozycyjnej, co tyczy się również jej krótszych opowiadań z przeszłości Śląska, a z czego świetnym wyjątkiem jest *Beatum scelus*, nie mają zastosowania do *Dnia dzisiejszego* (1931), wydanego niemal równocześnie z *Legnickiem Polem*. Ten szkicowy utwór powieściowy bagatelizowała jednak sama autorka, dając mu skromną nazwę „powiastki współczesnej". O bohaterze *Dnia dzisiejszego* czytamy, że „nie był filozofem, — a raczej miał, owszem, swoistą filozofję, polegającą na unikaniu wszelkiego myślenia, na braniu życia prosto, bez utrudniania go zawikłaniami psychicznemi i bezpłodnemi refleksjami". Tak samo w oświetleniu tej powieści wygląda całe przedstawione w niem życie ziemiaństwa polskiego, na którego obraz składa się barwna mozajka sportów, bridża, przyjęć prywatnych i oficjalnych, romansów i rozwodów, plotek i łatwo łagodzonych antagonizmów towarzyskich i przekonaniowych, niemniej lekko branych kłopotów finansowych i rozrywek spirytystycznych. Łagodnie ironiczny ton opowieści wskazuje, że autorka miała zamiar satyryczny, lecz zbyt bezpośrednio tkwiąc w sferze opisanych stosunków, nie potrafiła uniezależnić się dostatecznie od ich „klimatu", aby wyrazić myśl swą w sposób dla czytelnika zrozu-

miały. Skądinąd zaś cała ta kroniczka życia ziemiańskiego ma charakter pośpiesznej reporterki, za mało przetrawionej artystycznie, ażeby wizja przedstawionego w powieści świata dawała syntezę współczesnego ziemiaństwa polskiego, jego warunków obecnych i zachodzących w niem gruntownych przemian. Wskazania dydaktyczne, wypływające morałem z groteskowego obrazu pracy nad rannem pakowaniem jarzyn na sprzedaż do miasta, wypadły równie ironicznie, jak całe to życie „wysadzonych z siodła". Na tem tle ludzi niedojrzałych do rzeczywistości powojennej wybija się szlachetna postać inżyniera z doby ś. p. pozytywizmu polskiego, dyrektora cukrowni, człowieka z nowoczesnego świata pracy, co jednak naprawdę staje się również udziałem dalej patrzącej w przyszłość części ziemiaństwa współczesnego, uświadamiającego sobie powagę chwili na własnem swojem podwórku, nietylko w refleksjach przy zwiedzaniu Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu, lecz i w codziennych zagadnieniach ekonomicznych i społeczno-politycznych. Z ziemiaństwem polskiem bynajmniej nie jest tak źle, jakby wynikało z powieści Kossak-Szczuckiej, optymizm więc autorki jest słuszny, ale wcale nieuzasadniony, jako wniosek tego obrazu życia, jaki przedstawiono w *Dniu dzisiejszym*. Jest to właśnie zasadnicza wada konstrukcyjna, nasuwająca zastrzeżenia również od strony pozaliterackiej tendencji. Występujące w powieści zagadnienie rodziny ujęto nieco poważniej, ale także bez należytego pogłębienia. Artystyczną wadą *Dnia dzisiejszego* jest jego połowiczność. Zwierciadło, w którego odbiciu autorka chciała pokazać światek wsi polskiej, zresztą wyłącznie ziemiańskiej czyli szlacheckiej, skrzywiło się, ale za słabo, i nawet ta niepozbawiona pewnego wdzięku krzywizna nieraz załamuje się i wypacza w kierunku wręcz przeciwnym, niż było zamiarem autorki. Współczesne ziemiaństwo polskie nie ma naogół szczęścia do swoich pisarzy, których Kossak-Szczucka przerasta głową i talentem. Śladów tego nie brak i w *Dniu dzisiejszym*, ale do charakterystyki autorki *Złotej wolności* nie wnosi nic ta „powiastka", swoim poziomem artystycznym aż nadto „ziemiańska".

Dotychczasowy dorobek twórczy Kossak-Szczuckiej dopełniają dwa cykle opowiadań śląskich: *Wielcy i mali* (1927) i *Nieznany kraj* (1932). W książkach tych, z których pierwsza następną artystycznie przewyższa, zamierzyła autorka przedstawić dzieje Śląska polskiego od zarania XI wieku do czasów dzisiejszych, za co też słusznie ją odznaczono w r. 1932 regjonalną nagrodą literacką województwa śląskiego. W ostatnim cyklu chęć zachowania najdalej posuniętej ścisłości historycznej w połączeniu z subjektywnem podłożem dydaktycznem poważnie zaciężyła na stronie artystycznej, świadomie upośledzonej na rzecz tendencji publicystycznej. W swoim jednak rodzaju *Nieznany kraj,* obok powieści Gustawa Morcinka, jest dla czytelnika polskiego i dla literatury polskiej odkryciem treściowo niemniej doniosłem, niż dla Pomorza był *Wiatr od morza* Żeromskiego, który — być może — przyświecał tu autorce wzorem, do jakiego tym razem zbliżyć się jej nie udało. Kossak-Szczucka, której pierwsza książka była wspomnieniem, złożonem pamięci życia polskiego na kresach wschodnich, stawszy się przymusową wygnanką z tamtej ziemi rodzinnej, miłość swoją dla „kraju lat dziecinnych" przelała na rzecz przybranej ziemi śląskiej. Bliski stosunek uczuciowy, jaki połączył autorkę rodem z kresów wschodnich z polskiemi kresami zachodniemi, jest — widać — jeszcze za świeży, aby mogła zdobyć się na ów dystans epicki, który jest koniecznym warunkiem artystycznej twórczości powieściowej. Gdy początkowo patrzyła na przedmiot z pewnej odległości, wnikając weń z zaciekawieniem, tworzyła ładne fragmenty na tem tle. Coraz bardziej i coraz osobiściej wżywając się w sprawy kraju, który ją ostatecznie pociągnął i zniewolił, zbyt im teraz uległa, aby je artystycznie opanować. Popadła w szablon i w gadaninę, a niemal poza ramy literackie, gdyby nie piękno niektórych opisów przyrody i kopalni oraz zawsze świetny język. Jakie będą następne zdobycze autorki na tej nowej drodze, przyszłość okaże. Tymczasem za dużo w nich historji i publicystyki, a za mało sztuki, lub naodwrót.

60.

Szerokie tchnienie kresów ukraińskich wnosi do współczesnej literatury polskiej JAROSŁAW IWASZKIEWICZ (ur. 1894, pseudonim Eleuter), którego nie bez powodu zestawiano z Antonim Malczewskim. Tylko że ten zapewne ostatni polski poeta „ukraiński“, tworząc w oderwaniu od ziemi rodzinnej, do której niema już powrotu, tem silniej więc ulegając atmosferze świata wspomnień i minionego czasu, ma zarazem organizację psychiki indywidualnej jakby hamletyczną. W twórczości Iwaszkiewicza z dużą słusznością widzi Tymon Terlecki „tragiczną poezję nieosiągnięcia“. Wyraża się w niej — wskazuje tenże krytyk — samotność, odosobnienie, metafizyczne uczucie istnienia osobniczego, zamkniętego w granicach indywidualności, poza któremi rozlega się obcość najzupełniejsza; poezja to dystansu, niema w niej nic z żywiołu; „nie dochodzi w niej poeta ni do prostoty, ni do jedności wewnętrznej — po drodze wyrywania się z samotności nie zbliża się do niczego, odpycha chłodem, nie zdobywa się na żaden związek z życiem bieżącem. Jedno z współczesności bierze, jedno osiąga w stopniu istotnie niepospolitym: technikę nową. I to jest jego siła i jego słabość“. Debiutował poeta w jedynym numerze czasopisma p. t. *Pióro,* wydanym w Kijowie w roku 1915, następne swe utwory drukował w *Kresach Ukraińskich* Zamarajewa. Wcześnie musiał w siebie wchłonąć wpływy nowej poezji i sztuki rosyjskiej, z jej wybujałą wyobraźnią, zwątpieniem o sobie i wyrafinowanym przepychem środków technicznych. Z natury niezmiernie wrażliwy na piękno estetyczne, czule reagujące na wzruszenia, jakie przynosi sztuka, czego wyra-

zem są również sprawozdania krytyczne z literatury i muzyki, przekłady Claudela, Rimbauda, Philippe'a, Gide'a, P. Valéry, St. George, nadewszystko zaś entuzjastyczny kult twórczości muzycznej Karola Szymanowskiego. Czynny udział bierze Iwaszkiewicz w *Pro arte,* w gronie „Pikadorczyków“ i w *Skamandrze,* stając się jednym z naczelnych przedstawicieli tej grupy poetyckiej. Pierwszym osobno wydanym cyklem jego poezyj są *Oktostychy* (1919), które dla polskiej techniki poetyckiej miały znaczenie poniekąd przełomowe przez obficie wprowadzone i szczęśliwie zastosowane asonanse. Wybitnie muzyczny stosunek poety do słowa przejawił się tu bardzo wyraźnie, znamienny jest zwłaszcza wiersz o *Deszczu,* który może uchodzić za poprzednika późniejszych *Słopiewni* Tuwima. Rodzajem poetyckiego egzotyzmu i liryczną fakturą obrazowania pokrewne sobie opowieści prozą: *Zenobja Palmura* (1920), *Legendy i Demeter* (wyd. 1921, pisane na Ukrainie w latach 1917 i 1918), fantastyczna baśń wschodnia: *Ucieczka do Bagdadu* (wyd. 1923, pisana w Rosji w roku 1916) i cykl poetycki: *Dionizje* (1922) powstały, być może, w sferze częściowego oddziaływania twórczości Tadeusza Micińskiego, z którym także duchowo łączy Iwaszkiewicza niejeden węzeł pokrewieństwa, wynikający zapewne ze wspólnego podłoża głębszych zainteresowań osobistych i z rodzinnego tła ziemi ukrainnej z jej sprzecznościami i rozległością na dwie strony świata rozprzestrzeniających się horyzontów. *Kasydy zakończone siedmioma wierszami* (wyd. 1925, pisane w latach 1917—1920), jeden z najpiękniejszych cyklów prozy poetyckiej Iwaszkiewicza, były niejako zamknięciem pierwszego okresu twórczości, w którym poeta przetrawiał bogactwo wzruszeń i wrażeń lat młodości, wspomnienia ziemi rodzinnej i wpływy środowiska, aby równocześnie coraz więcej poddawać się powiewom idącym od zachodu, zwłaszcza z Francji, bo kultura francuska poczyna oddziaływać nań coraz silniej, coraz głębiej przenika jego organizację twórczą. Szkic powieściowy: *Hilary, syn buchaltera* (1923) był pierwszą szerzej zamierzoną próbą studjum psychologicznego, ale widać tu, że chęć nagięcia się do więzów realizmu i ograniczony

szczupłemi ramami zwykłej współczesności zakres zdarzeń, krępowały pióro pisarza, nie pozwalały rozwinąć lotu wyobraźni ani odetchnąć pełną piersią głębokiego wzruszenia. Podatny temu klimat duchowy powieści: *Księżyc wschodzi* (1925) odrazu skrzepił siły i pomysłowość twórczą, tu właśnie dał Iwaszkiewicz najpiękniejsze swe opisy „kraju lat dziecinnych“, w tym utworze, który Włodzimierz Jampolski nazwał „powieścią o zmiennym sobie i o ludziach“, autor w poszukiwaniu wspomnień minionego czasu odtworzył świetnie, z dobrym realizmem i w barwnych blaskach lirycznego wzruszenia, ową atmosferę, z której wyrósł i w której korzeniami swej duszy pozostał. Z powodu tej powieści pisał Leon Piwiński o elemencie eksperymentatorstwa w twórczości Iwaszkiewicza, że „artysta ten próbuje różnych sposobów, różnych stylów, różnych technik pisarskich. Stara się o stworzenie nowych środków wyrazu, o zużytkowanie dla twórczości literackiej doświadczeń, zaczerpniętych z innych dziedzin sztuki“. Że dopiero ta nowa próba okazała się szczęśliwą, „bez porównania szczęśliwszą od poprzednich. Właściwie eksperymentem może być w niej tylko zastosowanie starego, zużytego schematu powieściowego... Ale ten stary schemat został wypełniony po brzegi nowem, żywem życiem... Cała ta b i o g r a f j a w e w n ę t r z n a młodego poety jest rzeczą żywą, ciekawą, mocno zbliżoną do zupełnej artystycznej powagi i szczerości“. Godzi się jednak przypomnieć, iż tenże krytyk pisał o fragmencie powieściowym: *Gody jesienne* (z tomu: *Legendy i Demeter)*, że najcenniejszą jego wartością jest „artyzm licznych opisów, czysto, prawie technicznie, malarskich. Obrazy takie, jak opis stołu zastawionego do wieczerzy na werandzie w pałacu Stefana, może napróżno szukałyby równych sobie w całej dotychczasowej literaturze polskiej“. Powieść: *Księżyc wschodzi*, nawiązując do wypowiedzi jej bohatera: „będę zatrzymywał momenty życia, zamyślał się nad niemi i dawał im trwanie“, pięknie nazwała Zofja Morstinowa „takiem zatrzymanem i wiecznem życiem obdarzonem, cudownem, wiejskiem latem“, mówi zaś dalej, że autor „dał nam książkę nie całkiem może jeszcze dojrzałą, ale niepospolicie piękną, wyrwaną z głębi szcze-

rego uczucia, napisaną może jeszcze bez należytego zobjektywizowania i postawienia ludzi i sytuacyj, ale napisaną z wielkim, a jeszcze więcej obiecującym talentem; książkę pisaną słońcem, oddechem stepu i roztęsknioną miłością".

Następna książka Iwaszkiewicza, który w tym czasie wydatniej poświęca się działalności krytycznej, *Pejzaże sentymentalne* (1926), jest wyrazem ćwiczeń w „rzemiośle" literackiem. W tych doskonałą prozą polską pisanych szkicach powodem był nie tyle temat, bo może nim być równie dobrze „czytanie Sienkiewicza", jak i „piesek naczelnika stacji w Conegliano", ile opis sam przez się, np. „nieba", będący, według własnego wyznania autora, „usiłowaniem możliwie ścisłego oddania w słowie formy sonatowej". Są to nieraz mistrzowskie arcydziełka rodzaju, zbliżające się do najlepszych wzorów prozy francuskiej, np. w powieści Prousta „patrzenie na jej sen" lub opis odgłosów Paryża. Celowo wskazano tu Prousta, który i na metodę psychologiczną i na wspomnieniowy charakter doznań Iwaszkiewicza musiał oddziałać poważnie, albo conajmniej stał się sprawdzianem własnych poszukiwań twórczych. Takiem poszukiwaniem był także dramat prozą: *Kochankowie z Werony* (1928), śmiała i piękna trawestacja *Romea i Julji* Szekspira. Obrazem wewnętrznych doznań psychicznych, skupionych w zamkniętym w sobie liryzmie, jest cykl poezyj: *Księga dnia i księga nocy* (1929). „Prowincjo bałagulska! Stara Ukraino! Mojaż ty poetycka ziemio!" — zwraca się tu znów poeta w jednym z wcześniejszych wierszy, oznaczonym datą 1913 roku. W utworze późniejszym wyrazi wprawdzie myśl, iż „jutro obudzi się bez wspomnień z Ukrainy", ale wciąż ku nim powraca i im właśnie poświęca najgłębiej wzruszające wynurzenia, owiane smutkiem, płynącym z żalu za rzeczami niepowrotnemi. Liryka Iwaszkiewicza ma wszakże klimat uczuciowy o przeważającym charakterze intelektualistycznym, choć niekiedy zabarwionym sentymentalnie. W *Powrocie do Europy* (1931) znużenie pokolenia powojennego wyraża się w formie przeważnie klasycystycznej. Występujący tu paneuropeizm nie przesłania jednak bliższych spraw ojczystych, i ow-

szem, poeta z całą szczerością w wierszu: *Do przyjaciela wroga* wyznaje, że nad miłość większa siła w nienawiści, gdy zaś i tu zawadza wspomnieniem o Ukrainę, w najczulszą uderza wtedy strunę. Ten „dotyk ziemi rodzonej“ pozostał dlań najgłębszem, najtrwalszem przeżyciem, którego nie stłumiło nienasycenie w poszukiwaniu nowych przygód ani zdobywanie rozległego widnokręgu kultury europejskiej. Jednak odczuwa się w tym cyklu zawieszenie w próżni pomiędzy niebem a ziemią i nie frazes to bynajmniej, gdy poeta modli się o „ogień, który nas przepali“, o „wyzwolenie nam nadto zmęczonym, nam zszarzałym, nam oschłym, nam, którzy bez liku chętniebyśmy nie w życiu, lecz w śmierci mieszkali“. Pogłębioną, świetną, jedną z najpiękniejszych w poezji polskiej lirykę erotyczno-refleksyjną przynosi cykl: *Lato 1932* (1933), przeplatany ślicznemi motywami krajobrazowemi, coraz podnoszony tonem natężenia myśli filozoficznej, przechodzącej do skupionej zadumy nad tajemnicą ciemnej nocy i nad odwiecznie niepokojącemi człowieka zagadnieniami bytu. Nieposzlakowane mistrzostwo formy poetyckiej, dojrzałe widzenie świata, przepojone głębokim nurtem osobistego uczucia, wreszcie rzetelnie poetycka plastyka obrazowania stanów psychiczno-myślowych wysuwają ten cykl na miejsce naczelne w całym dotychczasowym dorobku twórczym poety. Naprzemian z omówionemi ostatnio cyklami lirycznemi powstają trzy nowe tomy prozy powieściowej Iwaszkiewicza.

W *Zmowie mężczyzn* (1930) mamy już do czynienia z epikiem realistycznym czystej wody, z powieściopisarzem opanowanym, bez zarzutu objektywizującym widzenie stwarzanej rzeczywistości literackiej, w żadnym wypadku nie ponoszonym przez liryzm, który jeśli tu występuje, to najstaranniej ukryty w biegu opisywanych zdarzeń. Z początku, wartki tok dialogów nasuwa nawet pewne obawy, czy autor nie obniża lotu, poświęcając swe pióro przeciętnej powieści towarzysko-obyczajowej w rodzaju jakiegoś Konara. Charakterystyki postaci zarysowane są wprawdzie wyraziście, rozmowy prowadzone w sposób codzienny, jak tu być powinno, zabarwione jednak bądź umiarkowanym dowcipem, bądź to udatnem

pogłębianiem wiedzy o wprowadzonych do powieści osobach, uwaga czytelnika utrzymana w niesłabnącem napięciu, słowem, dobra budowa i zręczne wyzyskanie tradycyjnych środków technicznych, ale ogólne wrażenie tej poprawnej płynności stylu zieje jakby pustką, w której niepokoi nas jedynie nagła i niezupełnie zrozumiała decyzja Henryka Kurka poświęcenia się stanowi duchownemu. Dopiero znacznie później dochodzimy do przekonania, że to właśnie było celem autora, ażeby przedstawić beznadziejną jałowość życia prowincjonalnego, w mieście wyraźnie określonem, bo w Kielcach. Kto zwłaszcza zna Kielce, najcichsze zapewne i najspokojniejsze z miast polskich, miasto „emerytów", tak niepodobne w rzeczywistości do obrazu, jaki możnaby sobie wytworzyć z prawdziwych zresztą, ale na innej płaszczyźnie ustawionych, jego opisów literackich w utworach Żeromskiego lub Dygasińskiego, ten musi przyznać, że trudno było o lepszy w danym wypadku wybór miejscowości i że codzienna kielecka atmosfera *Zmowy mężczyzn* została przedziwnie trafnie oddana. Treścią powieści są dzieje Alinki, zaślubionej bez miłości przez kochanka jej macochy, Władka Sawickiego, wyrywającego się w szeroki świat przygód od drobnych zajęć handlowych przy biurku ojcowskiego przedsiębiorstwa. Okazuje się jednak, że i ów szeroki świat, mianowicie Paryż z jakąś szalbierską koleją transsaharyjską, nawiasem mówiąc z punktu widzenia świata interesów przedstawioną dość naiwnie, co zresztą jest sprawą drugorzędną, że ów szeroki świat w tych warunkach poznania go niesie z sobą pustkę nie mniej dotkliwą, niż była nią na własnem kieleckiem podwórku. I właśnie na tle kieleckiem pogłębia się atmosfera powieści, mianowicie w załamaniu przez pryzmat duszy Alinki, padającej ofiarą „zmowy mężczyzn", wciąż czegoś pragnących, ku czemuś zdążających, coś działających. Na łożu śmierci mówi Alinka do męża: „Czasem mi się zdaje, że rozwiązałam tajemnicę życia. Rozwiązało ją wiele kobiet. Myślę, że wy, mężczyźni, zmówiliście się pomiędzy sobą. Niepokoicie świat waszem szukaniem. Robicie wynalazki, tworzycie religje, nauczacie, poświęcacie, mówicie o sztuce, tworzycie sztukę. Chcecie w nas wmó-

wić, że człowiek się zmienia. Staje się inny. Odrywacie go od spokoju. My jedne wiemy: wystarczy tylko pozostać w ciszy, i świat odejdzie od nas. Stanie się obojętny. Wtedy zatrze się granica między życiem i śmiercią... Wszystko będzie jasne. Nic się już nie zmieni!" Taki kwietystyczny pogląd na świat jest oczywiście wynikiem warunków, w jakich żyła Alinka; do tego samego niemal wniosku doszedł jednak także Władek, w ostatnim, mniej nam znanym okresie jego pobytu paryskiego. Ostatecznie, w kończącem powieść rozmyślaniu, mniema Władek, iż „jeżeli jest Bóg, to wszystko można wytłumaczyć", nawet „jarzmo codziennej pracy". Powieść wszakże zamyka się pytaniem: „Ale jeżeli niema Boga?" I w tym właśnie zwrocie tkwi tragizm beznadziejności, ciążący nad całą powieścią. Tragizm tem głębszy, że zwątpienie religijne odzywa się także w księdzu Kurku, że tłem opowiadania jest środowisko tak uporczywie pospolite. Ostatecznie, takie jest przecież życie powszednie. Dlatego też powieść Iwaszkiewicza o ludziach przeciętnych jest mocnym ciosem w nonsens niereligijnego i wogóle bezideowego życia.

O ile *Zmowa mężczyzn* spotkała się naogół a niesłusznie z dość chłodnem przyjęciem, z entuzjazmem niemal powszechnym powitała krytyka *Panny z Wilka* (1933). Tłem zawartych w tym tomie dwóch opowieści jest życie wiejskie. Treścią ich psychologja fizjologicznego erotyzmu. W *Pannach z Wilka* odwiedziny dworu ziemiańskiego po 15-tu latach nieobecności prowadzą mężczyznę do ryzykownego eksperymentu odświeżenia czasów minionych. Wynik musiał być melancholijny. Te czasy niegdysiejsze są już nie do odnalezienia, zwłaszcza w sferze przygody miłosnej. W drugiej opowieści p. t. *Brzezina* suchotnik dogorywający zjeżdża z sanatorjum szwajcarskiego do kraju na leśniczówkę brata w jakimś zapadłym kącie. U zmierzchu młodego życia przeżywa równocześnie śmierć i miłość. On właśnie odnajduje swe życie w chwili, gdy wszystko dla niego się kończy. Tymczasem jego brat, pogrążony w żałobie po zmarłej żonie, ulega wreszcie biologicznemu, na pierwotnym instynkcie opartemu prawu życia. Śmierć jednego człowieka nie robi wyłomu w powszechnym porządku natury. Obie te opowieści psycho-

logiczne, napisane z równie dogłębną wnikliwością w dusze ludzkie i w irracjonalne bodźce życiowe, jak ze świetnem wczuciem się w bytowanie na tle wsi i lasu, są mistrzowskie opanowaniem świadomie ograniczonych, najcelowiej wyzyskanych środków technicznych. Odzywające się niekiedy echa Prousta nie zatrącają wpływami w znaczeniu literackiem, ani tembardziej wyraźnemi reminiscencjami, lecz są wynikiem zamiłowań pisarza, wrażliwego na wszelkie podniety sztuki, a w danym wypadku fascynującej go bliskiem pokrewieństwem psychiki filozoficzno - estetycznej.

Napozór nieoczekiwanym wydaje się zwrot do powieści historycznej w twórczości pisarza i poety, odznaczającego się przedewszystkiem wyrafinowanym psychologizmem i nawskroś nowoczesnym intelektualizmem. Nie wystarczyłby zapewne niedawny przykład *Krystyny córki Lawransa* Sigridy Undset, której tak wyśmienicie udało się połączyć głęboką introspekcję psychologiczną z niezwykle barwną i żywiołowo bujną atmosferą życia średniowiecznego, gdyby Iwaszkiewicz nie odkrył w postaci i dziejach Henryka księcia sandomierskiego całego splotu najbliżej go obchodzących zagadnień. Dogłębnie subjektywny stosunek autora do podjętego zadania twórczego odbił się zapewne na *Czerwonych tarczach* (1934) nadmiernem unowocześnieniem z jednej strony, z drugiej zaś historycznie nieuzasadnionem wyidealizowaniem piastowskiego księcia. Przez mikroskopijnie nastawione mędrca szkiełko i oko wyłowić można, jak się to zdarzyło, rozmaite nieistotne drobiazgi i zbudować z nich akt oskarżenia, oparty rzekomo na niezbitych faktach, ale z gruntu niesprawiedliwy, bo przeoczający i wielki artyzm utworu, i głęboko przemyślane ujęcie zagadnień ogólnoludzkich.

Wśród poetów *Skamandra* Iwaszkiewicz okazał się odrazu najwybitniejszym prozatorem. Już z powodu pierwszych utworów pisał o nim Żeromski w *Snobizmie i Postępie* (1923): „Jest to świetny prozaik i pisarz najzupełniej oryginalny. Nie umiem inaczej określić wrażenia pewnych opisów, rzucanych tu i tam w utworach tego poety, jak przyrównując je do błękitu oddalenia. Ten to błękit nadaje barwę całej ziemi ukraińskiej, gdzie

się przydarzają najpospolitsze historje młodości, opowiadane ze szczerością wyznań Jana Jakóba Rousseau, z niewymowną prostotą poufnych zwierzeń do ucha ukochanej kobiety“. W dalszym ciągu Żeromski przyznaje Iwaszkiewiczowi „dwa szczerozłote przymioty, zapowiadające świetnego pisarza, — najzupełniejszą oryginalność pomysłów i najbezwzględniejszą szczerość wynurzeń“. Ta zwięzła lecz treściwa charakterystyka młodego poety przez wielkiego pisarza znalazła pełne potwierdzenie w późniejszej jego twórczości. Ocena Żeromskiego żywo się także przypomina wobec *Czerwonych tarcz*, które uznać wypadnie za najdojrzalszy i najwszechstronniejszy objaw niepospolitego i odrębnego talentu Iwaszkiewicza. Co nas przedewszystkiem w *Czerwonych tarczach* od pierwszej karty tej powieści historycznej z czasów Bolesława Kędzierzawego zniewala, działając jednakowo na wyobraźnię uczuciową jak i na smak estetyczny, jest to wyjątkowy urok prozy. Czytając, niemal dotykalnie odczuwamy jakby cielesność słowa. Pod piórem Iwaszkiewicza nabiera ono pełnych barw życia, mieniących się bogatym kolorytem o najsubtelniejszych odcieniach. Ma ono jakąś wręcz nieprawdopodobnie wyrafinowaną mięsistość o gibkości kształtów nieuchwytnych lecz narzucających swą obecność wszystkim naszym zmysłom. Pokusićby się można o charakterystykę wybitnie muzycznych wartości prozy Iwaszkiewicza, ale nie oddałoby to pełni wywieranego przez nią wrażenia. Przychodzi na myśl *Salammbo* Flauberta (oczywiście w oryginale francuskim), jako jedyny bodaj w literaturze powszechnej wzór powieści historycznej, z jakim zestawićby się dało *Czerwone tarcze* pod względem właśnie opracowania stylistycznego. Dawniej już zresztą, mówiąc o Iwaszkiewiczu wskazywano Flauberta i jego słynne wyznanie, że nie mając jeszcze napisanego utworu, wie już naprzód, jakie będą głosowe spadki zdań. Porównanie z Flaubertem będzie tem właściwsze, jeśli się zważy, iż proza Iwaszkiewicza ma charakter realistyczny. Zdania, rozwijane we wzorowo układane okresy, są przejrzyście jasne i najpoprawniej oddają logiczny bieg myśli. Język niewymuwnie prosty i nieskazitelnie czysty, tylko artystycznie

wykształcony i najposłuszniej podatny woli pisarza. Piękno ujmujące naturalnością, wzruszające wewnętrznem napięciem uczuciowem, zachwycające wybredną harmonizacją dźwiękową. Mistrzostwo prozy Iwaszkiewicza w jej szeroko rozpiętej skali ogarnąć najłatwiej, gdy się porówna liczne i bardzo rozmaite opisy przyrody i architektury, rozrzucone po całej powieści, której tło geograficzne sięga od krajów niemieckich, poprzez Alpy i Włochy do Ziemi Świętej i Damaszku, stamtąd przenosi się do Polski, od Sandomierza i okolicy, przez Góry Świętokrzyskie, Mazowsze i Wielkopolskę aż po Pomorze. We wszystkich tych krajobrazach, w których ze świadomą celowością najczęściej powraca motyw wiślany, odczuwa się żywą bezpośredniość widzenia, konkretny realizm opisu i podskórnie nurtujący liryzm emocjonalnego przeżycia. Nie są to bynajmniej dekoracje, wstawione dla ozdobienia epickiego wątku albo dla symbolicznego obrazowania stanów uczuciowych człowieka, lecz samodzielne składniki powieści, najściślej jednak związane z jej logiczną i artystyczną strukturą. Biograficznym ośrodkiem budowy powieściowej są indywidualne dzieje księcia sandomierskiego Henryka, ale skupione przy tym wątku postaci i zdarzenia, historyczne czy zmyślone, ogarniają całokształt ówczesnego życia Polski i Europy, z różnorodnemi życia tego kontrastami i komplikacjami, w wielorakich perspektywach psychologicznych, społecznych i historjozoficznych, rzutowanych od dokładnie uziemionej rzeczywistości dziejowej w wieczystą aktualność zagadnień ogólnoludzkich i narodowych. Z historycznego podłoża piastowskiej Polski dzielnicowej wyłaniający się problemat całkowania czy rozpraszania, nurtujący myślą księcia Henryka i roztrząsany przez niego w różnych okazjach i z rozmaitych aspektów, wytycza i pogłębia kierunek filozoficzno-ideowy, stając się zarazem doskonale wyzyskanym wyznacznikiem kompozycji artystycznej. Z motywem tym wiąże się bezpośrednio zagadnienie władzy państwowej, psychologicznie załamane przez pryzmat chorobliwie rozszczepionej natury księcia Henryka, naświetlone od strony dokonań w działalności Fryderyka Barbarossy, pod rozmaitemi kątami charakterów

i środowisk w kręgu rodziny Piastów. Ogólnikowo naszkicowany tu schemat krzyżujących się wątków w powieściowem rozwinięciu został wypełniony wyrazistym, szczegółowo odmalowanym i wnikliwie pogłębionym epickim obrazem życia, w którym wszechstronnie i bardzo umiejętnie pokazano i rozmieszczono najrozmaitsze fakty i ludzi epoki dziejowej, a wydobyte z kronik historycznych wyblakłe lub szczątkowe klisze przetrawiono w nasyconym roztworze doskonale zdynamizowanej analizy psychologicznej. Psychologja jest wogóle ulubioną dziedziną dociekań Iwaszkiewicza w badaniach nad człowiekiem i filozoficzną zagadką bytu. Zamiłowaniu temu, popartemu bystrością spojrzenia charakterologicznego, dał w *Czerwonych tarczach* pole bardzo szerokie, aby wypełnić je nietylko licznym pocztem wybitnych a odrębnych i szczegółowo zróżniczkowanych indywidualności, lecz również barwną rozmaitością środowisk narodowych, społecznych i obyczajowych. Mimo niezwykłą rozległość i różnobarwność realjów tworzywa, zostało ono wystudjowane i przedstawione aż do najdrobniejszych szczegółów, jednak bez nadmiernego przeładowania i w jednolicie zestrojonej kompozycji artystycznej. Z równą przenikliwością odtworzył Iwaszkiewicz skomplikowane arkana krzyżujących się interesów, walk i wybiegów politycznych, jak i niemniej urozmaicone i pogmatwane drogi i bezdroża uczuć i przeżyć miłosnych. Wprowadził nawet wielką grę między uczuciem a sprawiedliwością, aby przez konkretnie pokazany widok wniknąć w mechanizm konieczności prawnej i zarazem umotywować psychiczne załamanie księcia Henryka. Z nader bogatego zasobu rozmieszczonych w powieści charakterystyk, sytuacyj i obrazów trudno wybierać lub wskazywać celniejsze, choćby i dlatego, że osiągnął tu autor rzadką równowagę wpełni dojrzałego artyzmu. Nie dostrzega się nigdzie niedociągnięć lub przejaskrawień. Nic nie wydaje się zbyteczne i wszystko nosi próbę szlachetnego i dokładnie obrobionego metalu. Największa uwaga autora i czytelnika skupia się oczywiście na głównej postaci księcia Henryka. Z tego Piasta stworzył Iwaszkiewicz skomplikowaną indywidualność dekadenta, ludzą-

cego się mirażami, wielkich czynów, ale niezdolnego do ich urzeczywistnienia. Człowieka w swoim rodzaju niezwykłego, lecz niedostosowanego do życia praktycznego. Marzyciela z oczami utkwionemi w dalekich horyzontach, z myślą pogrążoną w filozoficznej rozterce ducha, z psychiką nawskroś poetycką. Przerastającego swe otoczenie i czasy idealistę, który się czuł bardzo samotny i bardzo niepotrzebny. Uczynił go wyrazicielem dążenia do odrodzenia zjednoczonej Polski mocarstwowej, co — jak wiadomo — dopiero później miało się dokonać, a do czego ów hamletyzujący książę nie był zdolny. Opromienił go aureolą legendy o koronie Bolesława Szczodrego, wydobytej przez Henryka z mogiły w Ossjaku i przed śmiercią swoją rzuconej przez niego na dno Wisły. Takiemu portretowi psychologicznemu księcia polskiego z XII wieku zarzucić łatwo fałsz historyczny, choć sprawa to jeszcze podlegająca dyskusji. Ale powieść nie jest historją, lecz conajwyżej legendą, której twórca nadaje subjektywne zabarwienie uczuciowe, albo mitem, w którym się wyzwala własna tęsknota lub prawda wewnętrzna człowieka. Iwaszkiewicz swój mit o księciu Henryku sandomierskim zapewne shamletyzował i bardzo uwspółcześnił. Ubrał go jednak w formę życiowo przekonywającą i artystycznie sugestywną. Skorzystawszy z prawa licencji poetyckiej, stworzył powieść zupełnie nowoczesną i bardzo piękną, będącą zarazem niejako syntezą jego dotychczasowej twórczości.

61.

„Szukamy nowego stosunku do rzeczywistości, więc i do przeszłości. Szukamy nowej formy, którąby nowemu widzeniu odpowiadała i doń przylegała. A to, podług mnie, jest zadaniem artysty“. Tak JULJAN WOŁOSZYNOWSKI (ur. 1898) w wywiadzie, udzielonym Adamowi Galisowi, sformułował wniosek ostateczny swych poglądów na współczesną i własną twórczość literacką. Wbrew wszakże wyrażonemu tamże przekonaniu pisarza, że dąży on do nowego realizmu psychologiczno-przyrodniczego, a przeszłość pragnie prześwietlać miarami teraźniejszości, stwierdzić wypadnie, że cała dotychczasowa twórczość Wołoszynowskiego ma charakter psychologicznego liryzmu, czem — choć odrębna — zbliża się poniekąd do pierwszego okresu Iwaszkiewicza. Powieść *O Twardowskim synu ziemianki, obywatelu piekieł, dziś księżycowym lokatorze* (1927) wprowadziła autora poprzednio wydanego zbioru poezyj (*Okulary*, 1926) do pierwszych szeregów młodej literatury polskiej. Trudno wszakże przyznać, co naówczas podnoszono, że Wołoszynowski trafił we właściwy styl i formę powieści nowoczesnej. Rzecby można raczej, iż odświeżył rozpowszechnioną w dobie romantyzmu „powieść poetycką“, z tą różnicą, że napisał ją autor prozą i nieodzowne tam przypisy włączył do tekstu. Hojną ręką, w lapidarnych a doskonale uchwyconych skrótach roztrwonił Wołoszynowski z iście młodzieńczą fantazją ogromne bogactwo szczegółów. Uznano to za zaletę, jako odpowiednik szlacheckiej fanfaronady Twardowskiego, ale może dlatego, w rozdziałach końcowych, gdzie pogłębia się myśl bohatera powieści, nie stało tworzywa, aby w przyjętych ramach przeobrazić zawa-

djakę w polskiego Fausta. Rokować wolno, iż gdyby zebrany przez Wołoszynowskiego zasób faktów znalazł rozszerzenie myślowe, powieść nie straciłaby wcale na zwartości, lecz zyskałaby na pogłębieniu. Są w niej bowiem poważne zadatki na polską powieść filozoficzną, ale w obecnej formie jest tylko „powieścią poetycką". Bujny język świetnie odzwierciedla nieposkromiony temperament pisarski autora. Język to naprawdę piękny. Kryształową polszczyznę nieco mąci kilkakrotnie użyte wyrażenie: „końce do wody", ale nie znający źródła czytelnik nie spostrzeże, iż jest to dosłowny przekład popularnego przysłowia rosyjskiego. Następna książka Wołoszynowskiego: *Potęga snu* (1928) zawiera trzy opowieści poetyckie, związane wspólnym motywem marzenia sennego. Są to piękne trawestacje literackie legend o Matce Boskiej, o Joannie d'Arc i o Dantejskiej Beatrycze. W ramach znanych tematów potrafił autor wypowiedzieć się w sposób oryginalny i zajmujący, z dużą intuicją psychologiczną odkrywa prawdę wewnętrzną przedstawianych postaci i ubiera ją w piękną formę poetyckiej prozy.

‚Jest do napisania jakie sześć do ośmiu romansów sensacyjnych o Juljuszu Słowackim" — w przedmowie do powieści Wołoszynowskiego: *Słowacki* (1928) mówi Wasylewski i w dalszym ciągu wylicza nasuwające się pomysły, aby wreszcie zaznaczyć, że „Juljan Wołoszynowski nie uczynił konkurencji żadnej z tych powieści, które pewnie będą napisane. Ostatecznie można nawet nic zgoła nie wiedzieć o Słowackim..." Otóż z tem „ostatecznie" zgodzić się trudno, wydaje się bowiem, że powieści Wołoszynowskiego nie należy czytać, nie wiedząc już o Słowackim skądinąd, że autor zgóry tę znajomość u czytelnika przewidział i dlatego na wielu miejscach robi napomknienia, które dla kogoś nieświadomego rzeczy byłyby nierozwiązalnemi zagadkami, lecz są zupełnie jasne dla tych, komu przedmiot nie jest obcy. Zapewne, że ze stanowiska „powieściowego" wygląda to na zarzut, który jednak odpada, skoro spojrzymy na tę sprawę pod kątem wtajemniczonych w misterjum życia i twórczości wielkiego poety. Wtedy swobodnie już pogrążamy się w owej zbożnej kontemplacji, w jaką wprowadza nas au-

tor, głęboko zżyty ze swym bohaterem-poetą, sam poeta, nieraz drogą poetyckiej intuicji odsłaniający pewne momenty lepiej od najwnikliwszych dociekań naukowo-biograficznych, zwłaszcza tam, gdzie brak bezpośrednich dokumentów dozwalał na snucie domyślnych słów lub sytuacyj. Wogóle Wołoszynowski bardzo rzadko korzystał ze znanych tekstów, starając się niemal zawsze o własną interpretację i samodzielny jej wyraz. Jest to właśnie główne zwycięstwo literackie autora, bo przecież niełatwo było się wyzwolić od nasuwających się „reminiscencyj", od sugestji wyznań bohatera, zwłaszcza, że głównym przewodnikiem Wołoszynowskiego były — oczywiście — Słowackiego *Listy do matki*. Ale jeśli chodzi o reminiscencje, brano je raczej z innych źródeł, bo np. w opisie Paryża łatwo dostrzec, że wzorem był odpowiedni ustęp z powieści Prousta. Najznaczniej wszak odbiła się zapewne bezpośrednia znajomość Wołynia, wspólnej ojczyzny Słowackiego i Wołoszynowskiego, i owe wspomnienia kraju młodości dały bodaj najbardziej ujmujące karty powieści, jak naodwrót najsłabiej wypadł okres podróży na wschód, zapewne autorowi z widzenia nieznany. Zresztą wiele jest piękności we wszystkich rozdziałach powieści, od pobytu Słowackiego na stanowisku urzędnika warszawskiej komisji skarbu, aż do przedśmiertnego wyjazdu do Wielkopolski i spotkania z matką, którą co chwila stawia nam autor przed oczami, zupełnie przekonywająco rysując jej sylwetkę na tle środowiska domowego. Bardzo subtelnie ujął Wołoszynowski stosunek Słowackiego do znanych z życiorysu poety kobiet, aby dać wreszcie nader trafne wyjaśnienie tego zagadnienia w pięknym ustępie o poszukiwaniu „kobiety wiecznej". Dość blado odtworzył dzieje przyjaźni Słowackiego z Krasińskim, natomiast obraz rywalizacji z Mickiewiczem wypadł wyraziście. W najwyższy ton uderzył Wołoszynowski na kartach ostatnich, gdzie ziemia zlewa się w jedno z zaświatem, jak to właśnie było ze Słowackim. I wogóle, cokolwiekby się miało zarzucić, nigdzie o powieści powiedzieć się nie da, że tak naprawdę być nie mogło. Osiągnięcie tego stopnia prawdy artystycznej jest niemałą zdobyczą. Napisanie powieści o Słowac-

kim jest zadaniem bardzo trudnem. Jeśli Wołoszynowski w całości zadaniu temu nie podołał, dał jednak rzecz w swoim rodzaju skończoną, artystycznie dojrzałą i z dobrem wyczuciem odtwarzającą linję przeżyć i doznań romantycznego poety.

Z kolei, po utworach powieściowych Orzeszkowej i Żeromskiego, po cyklach nowelistycznych Struga i Wielopolskiej, po obrazach epickich Bartkiewicza i Choynowskiego, podjął Wołoszynowski nową próbę literackiego odtworzenia epoki dziejowej, której na imię: *Rok 1863* (1931). Mimo przeświadczenia o bezsprzecznie dużej miary talencie autora, z pewną nieufnością brało się do czytania tę okazałą jego księgę, aby karta za kartą zatapiać się w niej z coraz wzrastającem zaciekawieniem, a dobiegłszy ostatniej stronicy, pozostać nadal pod urokiem magji słowa, w której szeroko zakrojona treść epicka walczy o lepsze z najgłębszym liryzmem poetyckiego wzruszenia. Po zamknięciu księgi, zrazu nie zdajemy sobie jeszcze sprawy z czynników, składających się na jej wzniosłe piękno, ale z pokornem zawstydzeniem pragnęlibyśmy zapomnieć o niewczesnej nieufności, bo jedno wiemy napewno, że dziełu temu trzeba przyznać prawo do najbardziej dumnej dedykacji, jaką na jego czele autor zamieścił. Pod pierwszem wrażeniem książki, w poprzedzającym kartę tytułową spisie utworów jej autora skromnie nazwanej powieścią, chcąc wyrazić o niej zdanie, stajemy bezradni. Cisną się do naszej myśli określenia i porównania, ale nie znajdujemy odpowiedzi na pytanie, jak rozgraniczyć dzieło artyzmu od objętego niem relikwjarza narodowych pamiątek, słowem, jak wyzwolić się od sugestji treści, aby ocenić formę. Bo właśnie treść z formą wydaje się być zespolona tu w sposób tak doskonale sharmonizowany, że rozłączyć je trudno, a jednak uświadamiamy sobie, iż osiągnięte w tym kierunku mistrzostwo jest oparte na celowo postawionym zamiarze artystycznym. Zastanówmy się bowiem, z jak bacznem staraniem o ramy epickiego obrazu, powtarzają się miesięczne kalendarzowe zapiski meteorologiczne p. Telesfora, rządcy Czarnej Wsi; z jak wyraźnie poetyckim zamysłem narasta ów refren balladowy, co wkońcu staje

się długą niby litanja rekapitulacją powieściowych wątków; z jak przemyślanym planem budowy przeplatają się losy czterech ośrodków rodzinnych, z jaką konieczności logiki wypadków łączą się one z główną osobą powieściową, Janem Worobijowskim, z tak objektywną powściągliwością utrzymanym na właściwym dystansie do tła i zdarzeń historycznych; z jak wielką umiejętnością wyczerpano zarówno wątki powieściowe, tudzież wszechstronne oświetlenie epoki dziejowej; jak doskonale rozłożono światła i cienie, i z jakiem mistrzostwem, z jaką wprost dbałością o czytelnika, aby nie znużyć jego uwagi a w ciągłem utrzymać napięciu, następują po sobie sceny o wręcz kontrastowych barwach uczuciowych, w sumie jednak składające się na szereg coraz mocniejszych akordów, tematycznie zestrojonych w jednolitą całość, dającą się porównać chyba z jaką muzyczną symfonją bohaterską, ale przenikniętą motywami o nastrojach nawskroś lirycznych. Wracając do wspomnianego już refrenu, nasuwa się myśl, że mamy oto przed sobą jakąś gigantyczną balladę. Bo, jak w balladzie, lub raczej w cyklu balladowym, rozwija się tu opowieść, złożona ze splotu dramatycznych dialogów i nastrojowo-lirycznych pieśni. Są też dwa wątki romansowe, zakończone — jak w romantycznej balladzie — tragicznie, ale tragizm indywidualny ustępuje wobec powagi sprawy ogólnej, niknie na jej tle. Oba te wątki, dobrze skomponowane, dogłębnie wyczute i oddane z wnikliwie uzasadnioną prawdą psychologiczną, wygrane na najczulszych strunach i nigdzie niezmącone fałszywie wziętym akordem, stanowią nadto nowy, świetnie postawiony kontrast: „amore profano“ i „amore sacro“. Na ich tle właśnie budzi się, rozwija i potężnieje dusza bohatera, jednego z wielu, ale wyrastającego na symbol ich wszystkich, symbol życia w ofierze dla ojczyzny. Zdarzył to przypadek, jeśli nie było świadomym zamiarem autora, że w samym środku opowieści, a w zakończeniu jej części pierwszej, występują obok siebie trzej aktorzy narodowego dramatu, uosabiający Polskę, Litwę i Ruś. Na tych trzech terenach historycznej Polski dzieją się wypadki, z wynikającą z przebiegu zdarzeń przewagą polskich ziem

etnograficznych, ale z wciąż uczuciowo przytomną myślą o stepach ukrainnych, skąd wywodzi się rodem bohater powieści, Worobijowski. Nie jest to może bez głębszego znaczenia, że w literaturze polskiej, począwszy od Mickiewicza i zwłaszcza Słowackiego, od Malczewskiego, Goszczyńskiego i Zaleskiego, poprzez Sienkiewicza i Micińskiego, kończąc na Iwaszkiewiczu i Wołoszynowskim, tak bujnym i pięknym kwiatem czaruje tchnienie wschodnich ziem kresowych. Zresztą, malując obrazy przyrody, Wołoszynowski, odznaczający się tak mocno nabrzmiałym liryzmem w wyrazie uczuć i spraw ludzkich, w niczem nie przypomina poprzedników swych na tem polu. Z przyrodniczą wprost wiedzą, co czynił już Żeromski ale w połączeniu z żywiołem liryzmu, — wprowadza Wołoszynowski do swych opisów, zależnie od pory roku, objawy życia roślinnego i zwierzęcego, daty przylotu, śpiewu lub odlotu ptactwa, albo takie zestawienia, jak lata „jelenie“ Langiewicza i lata „jaskółcze“ Traugutta. Obrazy przyrody u Wołoszynowskiego nie są nawet realistyczne, lecz jakby intelektualistyczne, mimo to, charakterystyczny dla autora w tym jednym wypadku, sposób pracowitego zestawiania jakby katalogu gatunków zwłaszcza ptasich w związku z ich obyczajami w danych porach roku, ma swoisty urok poetycki, pokrewny temu, jaki w literaturze staropolskiej, niespodziewanie zadziwia nas bogactwem nagromadzonych nazw i określeń ptactwa w znanym a tak doprawdy pięknym ustępie z niesłusznie osławionej *Banialuki* Hieronima Morsztyna. W powieści Wołoszynowskiego jest to jeszcze jeden sposób, jakim autor uwydatnia w samym tytule zresztą zaznaczony, we wspomnianych już zapiskach miesięcznych p. Telesfora podkreślony, w prologu i epilogu filozoficznie pogłębiony, tym początkiem i końcem, jakby w klamrę ujęty, główny wątek tematyczny i formalny dzieła, wątek roku kalendarzowego. Do tych szczegółów, składających się na ramy epickiego obrazu, należą także wplatane co pewien czas ustępy z kroniki zdarzeń. W takiem obramowaniu, nieodcinającem się bo włączonem do kompozycji utworu, toczy się, podobnie jak — cuique suum — w *Manhattan Transfer* anglo-amerykańskiego pisarza Johna dos Pas-

sos (którego technikę przyswoi sobie później Tadeusz Kudliński w *Wygnańcach Ewy*), fala za falą, zdarzenie za zdarzeniem; wyrastają i wzajem sobie ustępują różne środowiska, osoby i sytuacje; dzień za dniem, miesiąc za miesiącem, upływa rok polski, polski rok 1863, rok Jana Worobijowskiego, roku tego „nieznanego żołnierza". Z tradycyj i podań rodzinnych, z pamiętników i gazet ówczesnych, z historji i anegdoty, ze znajomości duszy ludzkiej i z bystrej obserwacji społecznej i charakterologicznej, z wnikliwego wczucia się w ducha dziejów i w psyche polską, a przedewszystkiem z głęboko czującego serca i z twórczej myśli poety wysnuł Wołoszynowski „powieść" swoją o roku 1863, roku tego balladową epopeję, jego obraz piórem, rodzajowo niepodobny ale znaczeniem artystycznem równy temu, jaki kredką odtworzył na kartonach słynnych cyklów Artur Grottger. Inaczej zaś, niż poprzednicy, pisząc dzieło w wyzwolonej już Polsce, wskrzesił w niem z „popiołów" czasu inną i nową wizję krajobrazu społecznego doby dziejowej, ale zachował w niej jeszcze atmosferę sentymentu wspomnień, atmosferę, którą już wkrótce pisarze młodszego pokolenia nasycać poczną goryczą wstecznych porachunków klasowych. Do pisarzy tych Wołoszynowski nie należy.

62.

Ostatnim — na razie — słupem granicznym, wyznaczającym nieprzerwaną ciągłość rozwojową tradycyjnych wartości narodowych i kulturalnych w polskiej powieści dziejowej, jest twórczość MARJI DĄBROWSKIEJ (z Szumskich, ur. 1892, laureatka państwowej nagrody literackiej w roku 1933). Dla charakterystyki znakomitej autorki sprawa to nieobojętna, że do literatury przeszła ona od działalności społecznej, którą i nadal nie przestaje się żywo interesować. Już w latach przedwojennych brała Dąbrowska udział w ruchu współdzielczym, pierwszą jej osobno drukowaną pracą była broszura propagandowa p. t. *Finlandja wzorowy kraj kooperacji* (1913), i później pióro swe poświęca także zagadnieniom społecznym, m. in. w pięknie i głęboko ujętej pracy o *Życiu i dziełach Edwarda Abramowskiego* (1924), w dobrze przemyślanych, mądrych rozważaniach o *Codziennej Pracy* (1924), w liczniejszych rozsianych po czasopismach szkicach publicystycznych, z których *Rozmyślania na czasie* (w *Wiadomościach Literackich,* 1935, nr. 591) należą zapewne do najrozsądniejszych rzeczy, jakie u nas o socjalizmie sowieckim napisano. Zwięźle a trafnie określił Bogdan Suchodolski, że Dąbrowska „zagadnienia gospodarcze, społeczne i polityczne ujmuje zawsze jako sprawę moralną, jako troskę o człowieka, jako pomoc bliźniemu". Nasuwa się tu odrazu porównanie z Orzeszkową, za której następczynię w literaturze polskiej Dąbrowska istotnie uchodzić może. W swym szkicu literackim o Orzeszkowej (w *Pamiętniku Warszawskim,* 1929, nr. 4) Dąbrowska zwraca przedewszystkiem uwagę na oddany w dziełach tej wielkiej jej poprzedniczki koloryt

epoki oraz na moralną i społeczną stronę jej utworów; podkreśla, że „jest ona zawsze tak strasznie serjo, jak serjo potrafi być tylko kobieta, gdy raz już weźmie życie z poważnej strony (cechę tę dzieli z nią wielka autorka północna Sigrid Undset)"; słusznie nadto zwróciwszy uwagę na moralne pokrewieństwo Orzeszkowej z Żeromskim i dalsze wskazując między nimi analogje, nadmienia, że „Orzeszkowa odznacza się niekiedy większą równowagą w artystycznem traktowaniu stosunku tła społecznego do rozgrywających się na tem tle osobistych przeżyć bohaterów. Przeżycia te mimo swoją całą tragiczną siłę nigdy tła swego nie zasłaniają, co przyczynia się do wzmożenia epickiego charakteru twórczości Orzeszkowej". Otóż i o Dąbrowskiej dałoby się powtórzyć niemal to samo, a choć uwagą, jaką w swej twórczości poświęca zagadnieniom erotycznym, zbliża się więcej do Żeromskiego, ogólną podstawą artystyczno-moralną spokrewnia się ściślej z Orzeszkową, do wspólnej z nimi należąc rodziny literackiej. Skoro już mowa o tych związkach, dałoby się wyznaczyć jeszcze pewne ogólne powinowactwo duchowe Dąbrowskiej z pisarzami północno-europejskimi, na co wcześnie wskazywał Kołaczkowski, podnosząc w jej twórczości bezwzględną szczerość, samodzielność obserwacyj, treść ideową i humanitaryzm. Orjentacyjnemi przesłankami mogą poczęści tu służyć wrażenia z podróży Dąbrowskiej: *U północnych sąsiadów* (1928), wspomniana już broszura o Finlandji, wreszcie wydany przez nią przekład powieści: *Niels Lyhne* (1927) duńskiego pisarza J. P. Jacobsena. W przedmowie do tego przekładu mówi Dąbrowska, że dzieło Jacobsena „razem ze swemi wadami i zaletami nasycone jest żarem świętego bezimiennego ognia — który wznieca w nas metafizyczną czułość wobec tajemniczości istnienia, a jeśli wzbudza łzy, to łzy, wynikające z natężonego patrzenia wgłąb i wzwyż". I te słowa, już dosłownie, powtórzyć można o Dąbrowskiej. W związku ze społeczną działalnością autorki zapamiętać warto, co mówiła ona w swym odczycie o „zawodzie literackim" (1935), że — jej zdaniem — praca literacka, dla której częstokroć autorzy rzucaja swoje właściwe zajęcia, jest raczej pasją twór-

czą, powołaniem, nieprzemożonym zewem krwi dla tego, kto się urodził pisarzem; że praca literacka nie da się wciągnąć w szranki pracy państwowej, a jedynie indywidualne poczucie odpowiedzialności pisarza za swoje dzieło może być podstawą kryterjów jego służby społecznej; że wreszcie nad jakimkolwiek programem ideowym w pracy literackiej wyższość mają kryterja estetyczne. I tym wskazaniom, śmiało i słusznie przeciwstawionym pewnym tendencjom w literaturze współczesnej, Dąbrowska jest naogół wierna.

Pierwsze utwory literackie, z których opowiadanie: *Janek* było drukowane przed wojną w *Prawdzie* warszawskiej, wydała Dąbrowska w dwóch zbiorach: *Gałąź czereśni* (1922) i *Uśmiech dzieciństwa* (1924), ale zupełne powodzenie osiągnęła dopiero cyklem opowieści: *Ludzie Stamtąd* (1925). Był to już objaw wpełni dojrzałego talentu i artystycznie wykształconej indywidualności twórczej. Spotkał się on z powszechnem i jednomyślnem uznaniem, nawet z entuzjazmem. Także wśród literatów, z których np. Rostworowski już od tej książki stał się wielbicielem talentu autorki, a w stosunku do twórcy *Kaliguli* na przeciwnym biegunie stojący Wiktor z *Ludźmi Stamtąd* wręcz się nie rozstaje. U ogółu zaś czytelników cyklem tym zdobyła sobie Dąbrowska nietylko dobrze zasłużone imię, ale więcej, bo miłość. Zjednała ich sobie przedewszystkiem głęboką ludzkością postawy moralnej i przedziwnie sugestywną prostotą prozy, tą mądrą i pełną rzetelnego wysiłku twórczego prostotą, do jakiej nawet bardzo wielcy pisarze niekiedy dopiero po wielu próbach dochodzą. W późniejszej wielkiej powieści Dąbrowskiej znajdujemy taki fragment rozmowy dwóch sióstr: „— ...nie trzeba przeceniać znaczenia faktów samych w sobie — fakty są niczem — a kiedy my tęsknimy do innych zdarzeń, do innego życia, to może, nie wiedząc o tem, tęsknimy tylko do innego, właściwszego, rozumniejszego stosunku do życia? — A jakiż podług ciebie jest ten właściwy stosunek? — Teresa milczała, patrzyła z uśmiechem w przestrzeń. I nareszcie mówiła: — Nie myśleć wciąż o sobie“. Pauza, wprowadzona przed ostatniem zdaniem, podkreśla tego zda-

nia jakby programowość, czerpaną jednak nie z teorji, lecz bezpośrednio z życia, z mądrej nad życiem zadumy. Mądrość to przytem podwójna, bo nie czytelnikowi narzucona, lecz wydobyta z przesłanek socjopsychologicznych, stwierdzonych właśnie faktami. Ale fakty — jak w przytoczonej rozmowie zaznaczono — same przez się są niczem, momentem rozstrzygającym jest wartość moralna dokonywającego ich człowieka. Tej wewnętrznej prawdy ludzkiej poszukuje właśnie Dąbrowska. Bierze człowieka każdego takim, jaki jest, obserwuje go starannie i wnikliwie, aby dogłębnie zbadać i bez reszty odtworzyć jemu samemu nieznaną o sobie prawdę. Tym sposobem przeciętną jednostkę zdoła wznosić nawet na wyżyny bohaterskie, choć bez żadnej przesady lub apoteozy. Odkrywa w nim ów patos powszedniej prostoty, oznaczony przez Kadena-Bandrowskiego, jako zasadniczy kierunek dążeń współczesnej twórczości literackiej. Również prosty i jasny styl autorki, świetnie dostosowany do treści, której przedmiotem jest dzień powszedni, choć formowany z mowy potocznej, przekształca się na indywidualnie przyswojony środek artyzmu, o własnej, potoczystej, naturalnej rytmice zdań. Wogóle całe tworzywo, czyli treść i forma, aczkolwiek najzupełniej i najdokładniej realistyczne, ulega w pomyśleniu i wykonaniu Dąbrowskiej tej transpozycji, w której codzienna, przemijająca rzeczywistość wznosi się na wyżyny ogólnej, wiecznej prawdy życiowej i przeobraża się w dzieło sztuki. Najlepszą interpretację *Ludzi Stamtąd* dała sama autorka w przedmowie do drugiego wydania tego cyklu (1935). Przedmowa ta jest ważna i ciekawa, także z innych, szerszych względów.

„*Ludzie Stamtąd* — pisze Dąbrowska — wywołali w czasie pierwszego ukazania się tej książki, więc przed dziesięciu blisko laty, dużo głosów krytyki, bardzo cennych, bardzo dla mnie łaskawych, aczkolwiek zawierających niezmiernie sprzeczne sądy. Zestawienie tych sprzeczności, istniejących zarówno w tem, za co mnie chwalono, jak i w tem, czemu przyganiano, dałoby ciekawy obraz faktu, jak odmienne reakcje budzi jedno i to samo dzieło sztuki, nawet przy rozpatrywaniu go z punktu

widzenia podobnych kryterjów. Nie zatrzymując się nad tą sprawą, pragnę natomiast zwrócić uwagę na pewne podejścia krytyki — w szczególności do *Ludzi Stamtąd*, a wogóle do całej mojej twórczości — które, choć dyktowane i najlepszą wolą i szczerą sympatją do mojej pracy, mogą dezorjentować opinję i wywoływać nieporozumienia. Wywoływać je nietylko w stosunku do mnie, o co mniejsza, lecz w stosunku do zagadnień literackich w ogólności. — Jednem z tych podejść było traktowanie *Ludzi Stamtąd* przez niektórych krytyków jako książki o chłopach. Wybór środowiska jest zawsze w dziele sztuki pretekstem — choć jest i nieodzownym warunkiem — do wyrażania treści estetycznej ogólnoludzkiej. Oczywiście, jak wszystkie inne, tak i ta „rodzajowa“ strona utworu musi być krytycznie omawiana. Lecz już przesunięcie na nią punktu ciężkości rozważań krytycznych zacieśnia i nawet sprowadza na manowce stosunek do przedmiotu. Cóż dopiero, gdy mamy do czynienia ze słabem orjentowaniem się w sferze i środowisku, z których autor czerpie „realja“ swych opowieści. Prowadzi to do wniosków równie dowolnych i bałamutnych, jak przesłanka, z której zostały wysnute. — Muszę tu więc podkreślić, że *Ludzie Stamtąd* — jeśli już rozpatrywać ich pod kątem fabuły — mają za temat życie proletarjatu wiejskiego, którego los i psychika są do pewnego stopnia odmienne od losu i psychiki włościan, posiadających ziemię. I gdy zarzucano mi, że ten lub ów z moich ludzi filozofuje i „mędrkuje“, kiedy istotą i „największą siłą chłopa jest — być“, to ten zarzut zdaje się wynikać z przeoczenia, że tu idzie o proletarjusza, którego istotą — jak zresztą może istotą człowieka wogóle — nie jest wcale „być“, a przeciwnie — wyjść ze swojego „bycia“. I w danym wypadku przezwyciężać to „bycie“, jeśli nie na drodze zmiany warunków społeczno-gospodarczych — co w opisanym przeze mnie świecie nie było możliwe — to na drodze filozoficznej czy metafizycznej. — O to, że mleczarz z *Tryumfu Dyonizego* filozofuje, zgłaszano do mnie parę razy pretensję. Nie przypuszczam, aby sam fakt rozmyślania u prostaków, na dnie życia się znajdujących, wydawał się czemś tak nieprawdopo-

dobnem, że aż zakrawającem na „literacki“ wymysł. Kto zna cokolwiek życie, ten wie, że śród ludzi najbardziej odepchniętych od biesiadnego stołu kultury istnieje tak samo rozpięta skala typów duchowych, jak w każdej innej sferze i że nie brak między nimi filozofów i eschatologów. Może tu więc być tylko mowa o nieprzekonywującym sposobie, w jaki te procesy myślowe przedstawiłam. Przygotowując do druku obecne wydanie, poddałam jednak mojego Dyonizego bardzo surowej analizie, a także „skonfrontowaniu“ z szeregiem znanych mi podobnych wypadków życia. I mimo rozmaite możliwości, tkwiące w takich jak on postaciach, nie widzę nadal nic naciągniętego, czy też niewiarogodnego w tym opisie prostego człowieka, co tak będąc dotkniętym przez los, doszedł do pewnych wyzwalających osiągnięć duchowych. — Drugą rzeczą, wywołującą nieporozumienia, jest podtrzymywane aż do dziś twierdzenie krytyki, jakoby i *Ludzie Stamtąd* i cała moja twórczość były wspominaniem osobistej mojej przeszłości i wogóle odwracaniem się od spraw dzisiejszych ku minionemu wczoraj. Do uporczywości nieporozumień na tem tle powstających przyczyniłam się sama, powiedziawszy kiedyś, że wspomnienie uważam za doniosły czynnik w twórczości artystycznej, i nie objaśniwszy tego należycie. Może uda mi się to zrobić teraz. — A więc — wspomnienia osobistej przeszłości nie odgrywają w mojem życiu żadnej specjalnej roli. Nie żyję też przeszłością, żyję — o ile można się tak wyrazić — we wszystkich trzech czasach naraz. Wspomnienie jako bodziec, czy raczej może jako jeden z warunków twórczości artystycznej rozumiem też zupełnie inaczej, niż mi to przypisują. — Rzecz w tem, że aby znaleźć dla zjawisk życia ich wyraz czy równoważnik artystyczny, trzeba spojrzeć na nie w sposób wolny od nadmiaru celowego myślenia i doraźnych interesów życiowych. Niezależnie od tego, że do pracy twórczej mogą czasami pchać artystę czysto życiowe utylitarne powody, w samym procesie tworzenia trzeba się od tych rzeczy wyzwolić. Inaczej — odejść od nich, aby tem ściślej zespolić się z życiem w sposób odmienny — bezinteresowny i kontemplacyjny, jednoznaczny w danym wypadku z za-

jęciem wobec niego postawy estetycznej. Muszę się przytem zastrzec, że postawa estetyczna nie jest w mojem pojęciu postawą bierną i obojętną. Ona tylko jest czynną, wdaje się w życie i oddziaływa na nie od innej właściwej sobie strony. Otóż jednym ze stanów duchowych, które pozwalają widzieć życie od tej innej — krótko mówiąc — estetycznej strony, jest wspomnienie. Dlatego też minione zdarzenia życia, jako niezamącone ubocznemi względami doraźnie praktycznej natury, są tak wdzięczną kanwą dla twórczości artystycznej. Dotyczy to w o wiele większym stopniu pisarzy, których prace są już i tak z natury rzeczy obarczone balastem anegdoty i pojęciowości, niż muzyków i plastyków (choć i u nich wspomnieniowość może odgrywać rolę bodźca). I dotyczy nadewszystko pisarzy prozaików o realistycznem, a w szczególności epickiem — nie lirycznem, czy fantastyczno-filozoficznem — ujęciu rzeczywistości. — Nie oznacza też to bynajmniej lubowania się w przeszłości, gdyż przeszłość może być, artystycznie biorąc, właśnie najwyższej próby teraźniejszością, odsłaniającą we wspomnieniu swe prawdziwe, przedtem niedostrzeżone, oblicze. Jeśli więc w artystycznym interesie ludzkości jest widzieć prawdziwe oblicze życia, to musi się ona pogodzić z tem, że pisarze sięgać będą do tematów z dnia poprzedniego. Choć naturalnie w pewnych warunkach, zwłaszcza przy zastosowaniu właściwej artystom umiejętności stwarzania sobie potrzebnego dystansu, i tematy aktualne mogą przeobrażać się w znakomite dzieła powieściowe. — Zjawisko sięgania do przeszłości jest zresztą bardzo złożone i ci, którzy operują „wspomnieniowością“ pisarza, nie zdają sobie sprawy, ile schematyzmu jest w tej formułce. Bo przecie, biorąc tematy z przeszłości, można bardzo dobrze transponować na nie wszystkie swoje najbardziej teraźniejsze przeżycia i nawet najbardziej przyszłościowe uczucia i widzenia. Między innemi — aby nie mówić o elementach treści — wszystkie krajobrazy z *Ludzi Stamtąd,* krajobrazy, których „zapamiętanie“ budziło taką radość krytyków, są wzięte z transponowanej na przeszłość, bezpośrednio mnie otaczającej rzeczywistości (stopionej rzecz prosta zapomocą pewnego tajemniczego procesu ze

wspomnieniem). — A zaznaczyć też trzeba, że nie wypada mówić o nawracaniu do przeszłości, jeżeli autor czerpie tworzywo literackie ze stosunków i obserwacyj, obejmujących jego życie. W ten sposób każde z dzieł tego rodzaju, o jakim tu jest mowa, należałoby uważać za zwrócone ku przeszłości, bo każde, już po ukazaniu się na półkach księgarskich, dotyczy okresu życia, który właśnie przeminął. Wszystkie trwałe dzieła literatury stają się wkońcu dziełami o przeszłości i, ma się rozumieć, nie czas, który jest w nich zawarty, decyduje o ich znaczeniu czy charakterze. — I jeśli treść anegdotyczna cyklu opowiadań *Ludzie Stamtąd* zaczerpnięta jest ze stosunków, poprzedzających wielką wojnę i bezpośrednio mi niegdyś znanych, to ani ta okoliczność ani sprawa czasu nie są tu rzeczą ważną, gdyż starałam się temat postawić na tej płaszczyźnie, na której, bez względu na epokę czy moją wspomnieniowość, rozgrywają się elementarne sprawy życia ludzkiego. Czy mi się to udało, czy nie — to inna rzecz, ale pokusiłam się w tej książce znaleźć wyraz artystyczny nie dla wspomnień, tylko dla cierpień i radości, dla grzechu, dobroci i męstwa „ostatnich z pośród ludzi", najmitów, których jedyne oparcie duchowe stanowi to, co potrafią wydobyć z samych siebie, a jedyną konkretną nadzieję na przyszłość — emigracja. Pokusiłam się wyrazić życie i śmierć nędzarzy, niekiedy — na świadectwo niepożytej wartości życia — mimo wszystko szczęśliwych, zaś kiedyindziej zmuszonych tragizm życia pić do dna. I na tem dnie odkrywających nieznane pieszczochom losu pociechy, a więź, łączącą w jedno ludzi i świat, odnajdujących w warunkach najtrudniejszych, śród wielkiej społecznej samotności i pustki, w czasie, gdy dawne formy życia rozkładają się niepostrzeżenie, a nowych jeszcze nawet nie widać. — *Ludzie Stamtąd* stanowią cykl opowieści, z których każda jest zamkniętą w sobie całością, zaś wszystkie łączą się z sobą nietylko przez jedność miejsca i tej samej gromady, jak to podkreślała krytyka, lecz nadewszystko przez to, że każda odzwierciadla inną stronę człowieczego żywota i wszystkie razem składają się mniej więcej na jego całość. Bo choć opowiadania te nie były napisane w tej kolejności,

w jakiej występują w książce, myśl, poszukująca pewnej syntezy, kształtowała je w sposób, który tę kolejność i niejako hierarchiczność fabularną przewidywał. — Niezazależnie więc od własnego węzła dramatycznego każdej noweli, temat całości zaczyna się porankiem, grą młodzieńczych instynktów miłosnych (Dzikie ziele), aby przeszedłszy przez rozpacze namiętności i nałogu (Łucja i Pietrek) aż do kulminacyjnych punktów zwątpienia i bólu (Nikodem i Wityk) zacząć się wznosić od modlitwy żebraka („dzięka Bogu, żeśma doczekali") poprzez tryumf Dyonizego i męstwo małej Julki (Najdalsza droga) do istotnego pocieszenia. I aby w ostatniej noweli (Zegar z kukułką) skończyć się wieczornym obrazem zgrzybiałości i śmierci starego księdza-znachora, niby zmierzchem jedynej formy, w jakiej ubogo pojęta Opatrzność obcowała z ubogimi zabobonnymi ludźmi. A choć scena z zegarem i zegarkiem wzięta jest z dwu autentycznych zdarzeń i nie miała nic innego oznaczać, jak tylko plastyczny opis śmierci, przecie w odczuciu mojem przeobraża się ona w skromny symbol dokonania się starych czasów i oddania biegu życia w ręce przypadkowej młodości (syn organisty), która rzecz zacznie odnowa na nieprzeniknionych obszarach czasu nadchodzącego". — Ta własna obrona autorki i lekcja dana w niej krytyce, która nigdy nie może rościć pretensyj ani do nieomylności, ani nawet być wolna od sprzeczności, wynikających z wieloznacznego oblicza każdego wybitnego dzieła sztuki, cała ta przedmowa, sposobem podejścia do czytelnika i stawiania zagadnień żywo przypominająca podobne przedmowy Conrada do swoich dzieł, zawiera wiele cennych uwag i spostrzeżeń, autorytatywnie zwalniających tu od obowiązku i potrzeby ponownego ich a z samego założenia gorzej uzasadnionego formułowania. Są w przedmowie tej ciekawe a wzajemnie niezależne zbieżności w poglądach na stosunek pisarza do tematów z przeszłości z temi, jakie w poprzednich rozdziałach niniejszego obrazu powtórzono za Szpotańskim i Wołoszynowskim. Odsłania też autorka rąbek zasłony mechanizmu twórczego pisarza i wskazuje, że nawet we własnem jego widzeniu rozrasta się następczo interpretacja dzieła. To

ostatnie spostrzeżenie, wiadome każdemu szczerze na swe dokonane utwory patrzącemu artyście, ubocznie usprawiedliwia rozbieżności niektórych sądów krytycznych. W związku z przytoczonem w jednym z wcześniejszych rozdziałów wyznaniem Kadena - Bandrowskiego o *Mieście mojej matki,* nasuwa się zestawienie, że gdy pisarz ten, obdarzony wszechstronnie wyczulonym sensualizmem, stwarzane przez siebie mity w swej artystycznej wizji odczuwa jakby zmysłowo i plastycznie je pokazuje, to Dąbrowska ludzi swych nietyle widzi, ile przedewszystkiem rozumie. Rozróżnienie to może być pomocne do wyznaczenia granic między współdziałającemi w całej współczesnej twórczości literackiej elementami realizmu i ekspresjonizmu, przyczem stwierdzić wypadnie, że Dąbrowska jest wyłącznie realistką, z przeważającą nadto skłonnością do pojęciowego poznawania świata. Wynikające z takiej postawy twórczej oraz z indywidualnych właściwości talentu Dąbrowskiej zalety i wady ujawniają się najpełniej i najszerzej w *Nocach i Dniach.* Na to właśnie dzieło otwiera autorka perspektywę myślową w zakończeniu przytoczonej przedmowy do *Ludzi Stamtąd.* Jeśli zaś ten cykl opowieści był już znacznie więcej, niż zapowiedzią, bo w swoim zakresie pełnym wyrazem świadomej własnego kierunku woli twórczej, *Nocami i Dniami* (I. *Bogumił i Barbara,* 1932; II. *Wieczne zmartwienie,* 1932; III. *Miłość,* 2 części, 1933; IV. *Wiatr w oczy,* 2 części, 1934) stanęła Dąbrowska w pierwszym rzędzie twórców współczesnej powieści polskiej.

Tematem *Nocy i Dni* są dzieje małżeńskie Bogumiła Niechcica i Barbary Ostrzeńskiej na tle przemian społecznych i rozkładu życia ziemiańskiego w Królestwie od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku do wojny. Po krótkim wstępie, wprowadzającym w dzieje dwóch rodzin szlacheckich, z których łączy się para małżeńska, wchodzimy odrazu w jej życie i nadal będziemy je obserwowali bardzo szczegółowo. Bogumił, w młodości wraz z ojcem powstaniec, jest podupadłym majątkowo ziemianinem, pracującym na roli u obcych, miłującym ziemię bezinteresownie, obrabiającym ją na cudzej własności z równem, może nawet większem staraniem, jakby to

było na swojem. „Mioduska i Dalenieecki — powiada Bogumił do żony — przeminą i my też przeminiemy, a ziemia się zostanie. Musi być w ziemi wszystko zrobione tak, jak trzeba. Na to sieję, by wzeszło, reszta mnie nie obchodzi“. Na podniesioną zaś przez żonę wątpliwość, dodaje: „Dla mnie praca na roli jest wielką rzeczą. Ja w niej widzę to, czemu warto służyć. I temu służę“. Nietrudno dostrzec w tych słowach tę samą i tak samo wyrażoną ideologję pracy na ziemi, jaką w wielu powieściach szczerzyła Rodziewiczówna, a w Bogumile, człowieku silnej woli, prawego charakteru i dobrego serca, duchowego potomka Bohatyrowiczów Orzeszkowej, a nawet bliższego krewnego Marka Czertwana z *Dewajtisa*. Człowiek to z krwi i kości, ale — mimo cały objektywizm, z jakim go Dąbrowska przedstawia, — wyidealizowany, jak wyidealizowane wrażenie robi każda postać powieściowa, choćby życiowo najprawdziwsza, jeśli jest dodatnio prostolinijna, a wskutek tego — czasami tylko pozornie — psychologicznie mniej pogłębiona. Ten rycerz świętej pracy na ziemi nietylko na tem polu jest rycerzem obowiązku. Spełnił go ongi w powstaniu, ale o tem nie opowiada, ciekawa szczegółów Barbara dowie się o nich przypadkiem: w okolicznościach najmniej spodziewanych, co psychologicznie jest dobrze uzasadnione, pod wpływem chwili, zwierzy się jej Bogumił, jak rannego omal go pogrzebano w zbiorowej mogile. Wydaje się to pozornie niekonsekwentne, ale usprawiedliwione jest stanem podchmielenia, że przedtem o swych przygodach powstańczych rozmawia Bogumił z oficerem rosyjskim, którego charakter „wojskowy“ mógł być również bezwiedną podnietą do podjęcia tematu, do którego Bogumił powróci jeszcze, znacznie później, w kręgu innego, mocnego wzruszenia psychicznego. Rzetelne poczucie odpowiedzialności moralnej Bogumiła będzie narażone na największe pokusy wskutek małżeństwa — jak się to mawia — niedobranego. Szlachetność charakteru Bogumiła, a może i przywiązanie do tradycyjnych kanonów rodzinnych, nie dopuści do katastrofy, gdy zaś w bardzo dojrzałych już latach Bogumił przekona się, do jak wielkiej jest zdolny namiętności, będzie sobie wyrzucał, że takiej miłości nie potrafił dać swej

żonie. Biorąc ją, właściwie jej nie znał. Na wieczorku w sąsiedztwie, gdzie się Barbara znalazła, zapytał Bogumił jednego z domowników: „Kto jest ta panienka w takim staniczku w zygzak?“ Spotykali się potem, ale narzeczonymi zostali „mniej więcej“. Trzydziestosześcioletni Bogumił tak się ożenił z dwudziestopięcioletnią Barbarą. Ostrzeńscy należą do tej samej sfery ziemiańskiej, ale rodzina Barbary przeniosła się już do miasta, co też rozszerza epickie tło środowiska społecznego powieści. Barbara wychowała się już poczęści w mieście, w atmosferze nowych naówczas prądów umysłowych, na Buckle'u, Darwinie i innych pozytywistycznych bogach. Uczyła sama po domach prywatnych i nawet chciała zostać krawczynią. Ale pokutuje w niej dusza romantyczna, która do późnych lat pamiętać będzie wrażenie, jakie zamłodu zrobił na niej Józef Toliboski, gdy na jedno jej powiedzenie ubrany wszedł do rzeki, aby podać jej pęk nenufarów. Przykładną jest żoną i matką, tylko wciąż czegoś jej niedostaje, miewa chwile, gdy jej nieokreślona tęsknota nie znajduje spokoju. Męża kocha, bywa nawet o niego zazdrosna, choć — jak się w danym przypadku przekona — bezpodstawnie. Analizę tej duszy kobiecej przeprowadziła autorka najdrobiazgowiej, nie cofając się przed obnażeniem i nawet demaskowaniem jej stron mniej sympatycznych. Wogóle cały świat kobiecy, występujący w powieści, odtworzyła Dąbrowska ze świetnym realizmem, z niezwykle subtelnem pogłębieniem i z niezawodnem mistrzostwem dynamicznej charakterystyki. Zwłaszcza zaś Barbara została pokazana najszczegółowiej i najwszechstronniej, mimo że jej cienie psychiczne są zupełnie ludzkie i nie prowadzą do otwartych konfliktów dramatycznych. Psychologja kobiety już w pierwszym tomie powieści ma przedziwnie misterną drobiazgowość koronkowej roboty, co jednak bynajmniej nie osłabia wyrazistego obrazu życia. Życie to powszednie, pełne znoju i trudu, radości w niem rzadkie, o jego urozmaiceniu stanowią raczej bóle, zwłaszcza śmierci w rodzinie, nietylko ludzi starych, ale także pierwszego dziecka Niechciców i siostry Barbary. Te dwa zdarzenia są w pierwszym tomie najwyższemi punktami na-

pięcia epickiego, z ich przedstawienia wydobywa autorka najmocniejsze wyrazy dramatycznej dynamiki wzruszeniowej. Wogóle, także w tomach następnych, opisy śmierci, niejednokrotnie wprowadzane, za każdym razem zupełnie inaczej przez ludzi przeżywane, rozwija autorka ze szczególną troskliwością, jakby z upodobaniem, czem przypomina Sienkiewicza, przewyższając go nagromadzeniem szczegółów obserwacyjnych. Jest to jeden z tematów, w którym realistyczny artyzm Dąbrowskiej najwspanialej się przejawia. Ale ostatecznie przeważa i zwycięża spokój. Tom pierwszy kończy się pogrzebem matki Barbary. „Cóż stąd, że umieramy? Życia jest wciąż tak dużo — majaczyła pani Barbara. — Wszystko mija, a nic się, nic się nie zmienia. Po złotem tle wciąż płyną szare obłoki... O jak mnie ta myśl uspokaja — westchnęła. — I powstało w niej coś nakształt błagania, by można było żyć zawsze tą myślą, tym spokojem". Czynnikiem ożywiającym i urozmaicającym akcję *Bogumiła i Barbary* jest także zamieszkała w mieście siostra Barbary. Kształtowanie się wzajemnych stosunków obu rodzin, przeciwstawienie odmiennych warunków bytu na wsi i w mieście, cały wogóle złożony splot tworzywa epickiego drga pełnią życiowej rzeczywistości. Społeczno-narodowe tło jest ledwo zaznaczone, ale istnieje, wyczuwamy je doskonale, jako zatarty obraz upadku myśli niepodległościowej, chociaż w porównaniu np. z *Zaciszem* Sieroszewskiego stwierdzić wypadnie, że w tej ostatniej powieści, w ramach tego samego środowiska dziejowego osnutej również na tle zrezygnowanej apatji społeczeństwa polskiego w dobie popowstaniowej, podskórny nurt życia narodowego uchwycono lepiej, niż w powieści Dąbrowskiej, gdzie przemilczanie tej sprawy, tylko symbolicznie obecnej w powstańczych wspomnieniach Bogumiła, działa na czytelnika przygnębiająco. Jeśli taki był zamiar autorki, to może i zakończenie tomu pierwszego ma znaczenie nietylko osobiste w stosunku do Barbary, lecz również ogólne, a słowa wypowiedziane przez Barbarę uznaćby trzeba za wyraz powszechnego zastoju duchowego. Przeciwstawieniem tego zastoju byłby znowu Bogumił, wówczas, gdy mówi o pracy na roli, jakby o świętym, pozaosobistym, niemal mistycz-

nym obowiązku. W tej „historji szlacheckiej“, nad którą ciąży szarzyzna życia w niewoli, on jeden, przezwyciężywszy nałogi ziemiańskiego dobrobytu i wyzwoliwszy w sobie nowego człowieka pracy, jest przedstawicielem tężyzny „ginącego świata“. Mowa tu wprawdzie o przeszłości, ale nie bez myśli o dniu dzisiejszym. Ziemiańska powieść Dąbrowskiej, odświeżając tworzywo epickie środowiska, skąd literatura polska czerpała dotychczas najlepsze swe tryumfy, wprowadza je w sposób, w niczem nie mogący razić ani niepokoić powojennej większości społecznej na terenie literatury.

Z wyznań autorki, drukowanych w prasie, wynika, że *Wieczne zmartwienie*, część druga tetralogji powieściowej, było napisane najpierw, że nadto część pierwsza początkowo miała mieć, jak wstępny jej rozdział, charakter li tylko historyczno-informacyjny, ale pod piórem rzecz się tak rozrosła, iż nietylko powstał cały nowy tom, lecz nadto szereg akcyj epizodycznych musiała autorka usunąć wogóle poza ramy tetralogji, nie zarzucając wszakże zamiaru ich wydania, jako odrębne powieści lub choćby tom opowiadań w rodzaju *Giełdy Forsytów* Galsworthy'ego. Wskazówki te wyjaśniają nam łatwo dostrzegalne dysproporcje konstrukcyjne dwóch części tetralogji, z których pierwsza w stosunku do drugiej ma bezporównania szerzej rozwiniętą tematykę, a zarazem druga do charakterystyki głównych osób powieściowych nic nowego nie wnosi. Naodwrót, jeśli histerja Barbary nietyle się pogłębia, ile widoczniej uwydatnia, postać Bogumiła tak znacznie usuwa się w cień, iż mógłby to być zupełnie inny człowiek, niż dotychczas nam znany. Albowiem ów rycerz ziemi i obowiązku daje teraz pozory niemal niedołęstwa, conajmniej niezdecydowania w sprawach majątkowych swej żony, w których jego apatyczna obojętność nie może być kładziona li tylko na karb subtelności duchowej wobec nieswoich pieniędzy, czy też psychologicznie uzasadniona obcością dla interesów mieszczańskich. Co do tego nie miałoby się zapewne zastrzeżeń, gdyby nie pewne przesłanki znane nam z tomu pierwszego. Bo w tomie drugim Bogumił wybornie się dostosowuje do wszechwładnie tu panującej atmosfery „sto-

jącej wody", której niezdolni są zmącić nawet wujenka Michalina i jej synalek swemi pomysłami spekulacyjnemi o zgóry przesądzonej, wątpliwej jeśli nie podejrzanej wartości. Zresztą ta narada rodzinna w Kalińcu należy do najlepszych epizodów powieści, jako obraz dość karykaturalny, ale wysoce charakterystyczny pewnego społecznego odcinka może nietylko historycznej rzeczywistości polskiej. Właściwym wątkiem epickim *Wiecznego zmartwienia* jest snująca się przez cały ten tom i dopiero na końcu usunięta niepewność posady Bogumiła w Serbinowie. Po tomie pierwszym, w którym napięcie wzmagało się kilkakrotnie w chwilach śmierci członków rodziny Niechciców, tom drugi sprawia niektórym czytelnikom zawód. Ale zdanie, że ten tom jest słabszy od poprzedniego, nie wydaje się słuszne. Raczej naodwrót. Pomijając luźne epizody z dwiema nauczycielkami dzieci Niechciców, *Wieczne zmartwienie,* jako całość odrębna, jest doprawdy konsekwentnie przemyślanem i dokładnie wystudjowanem odtworzeniem doszczętnie znihilizowanej i beznadziejnie otępiałej atmosfery „stojącej wody", która nietylko do histerji, jak Barbarę, ale wręcz do obłędu doprowadzićby mogła każdego człowieka o żywszem sumieniu społecznem. Jedyna postać, która do Serbinowa wnosi powiew innego życia, Anka Niechcicówna z Turobina, znika zawczasu, aby nic się zmienić nie mogło. Zastępuje ją panna Celina, inną odmianą histerji dublująca Barbarę, ubocznie reprezentująca okaz zgubnego wpływu „przybyszewszczyzny". Z rodziny Niechciców poznajemy tu bliżej najstarszą córkę Agnieszkę, która w tomach następnych powieści stanie się centralnym ośrodkiem nowej osnowy, występującej odtąd równolegle z dziejami rodziców. W *Wiecznem zmartwieniu,* w jego beznadziejności i bezdziejowości „stojącej wody", gdzie wygłoszony przez autorkę już we własnem imieniu aforyzm: „rwać się od życia do życia jest zwyczajnym losem człowieka", żadnego bodaj nie ma zastosowania praktycznego, w tem życiu z dnia na dzień, w całej jego przygnębiającej pospolitości i szarzyźnie, wciąż jednak drga, wprawdzie bardzo słabo i nieuchwytnie, ale dość wyczuwalnie, głęboko ukryta struna jakby osobista. Z poza pozornego

objektywizmu opowiadania przebija się cień subjektywnego liryzmu, który nazwaćby można nietyle ironicznym, ile przekornym (w stosunku do pewnych objawów przedstawionego tu obrazu życia). Zdarzają się chwile, że dystans epicki zdaje się załamywać, ale do katastrofy nie dochodzi. Ledwo pomarszczona „stojąca woda“ znowu nieruchomieje. W literaturze polskiej trudno byłoby wskazać utwór, w którym atmosfera duchowego nihilizmu byłaby oddana z tak przygnębiającą siłą, jak w *Wiecznem zmartwieniu*. Po rzeczy nastrojowo i uczuciowo pokrewne trzebaby sięgnąć do literatury rosyjskiej. Rzecz tem dziwniejsza, iż jak wspomniano, w powieści Dąbrowskiej istnieją pewne analogje z twórczością Orzeszkowej i Rodziewiczówny. To paradoksalne zestawienie powinowactw literackich nie mogło się obejść bez pewnych zgrzytów. Wyjaśnia to również, być może, rozbieżność poglądów na powieść Dąbrowskiej. Co nadto, tłumaczy możliwość równoczesnej oceny tego utworu przez tego samego czytelnika w sposób wieloraki, zależnie od punktu widzenia, który może się zmieniać. Jeśli z powodu *Bogumiła i Barbary* można było zauważyć, że postać Bogumiła przychodzi w sukces rzekomo ginącemu dziś światu, tenże Bogumił z *Wiecznego martwienia* ma wszelkie pozory dekadentyzmu swej sfery. Jeśli tam przybierał postawę — czasami może nawet papierową — mitycznego herosa, tutaj wsiąka w zbiorowość, stającą się mitem „stojącej wody“, mitem demonicznego upadku. Chyba, że autorka celowo zmusiła nas patrzeć na świat oczami Barbary, w której studjum psychologicznem nie zaniedbała ani jednej kreski.

Trzecia część tetralogji: *Miłość* rozrosła się w dwa tomy. W tomie pierwszym rozległością i artyzmem wyróżnia się epizod, któryby dałoby się wykroić bez szkody dla całości dzieła i wydać jako utwór osobny. Są to dzieje Agnisi Niechcicówny na pensji. Całe to środowisko, widziane od strony dziewcząt, odtworzyła autorka ze świetnym realizmem. Dopiero na tem tle uwydatnia się w sposób właściwy rzetelny objektywizm pisarki, zlekka zaprawiony humorem, który gdzieindziej wykrzywia się niepokojącym grymasem. Wręcz po mistrzowsku wypadł obraz rozwoju psycho-fizjologicznego Agnisi, od jej pierw-

szego zetknięcia z szerszym, pozadomowym światem, poprzez dziewczęce przyjaźnie i wrogości, łatwo zresztą łagodzone, aż po jej uświadamianie sobie budzącej się kobiecości. Zadziwiająca jest pamięć obserwacyjna autorki, która niewątpliwie musiała tu korzystać z zapasu własnych wspomnień młodości. Dla przykładu warto przytoczyć choćby ten jeden moment, w którym Agnisia zdaje sobie sprawę z wyglądu rodziców. Drugim obszernym w tym tomie epizodem jest małżeństwo Katelby z panną Celiną. Dąbrowska ma niewątpliwie wielki dar naratorski, którym wybornie sugestjonuje uwagę czytelnika. Wystarczy jednak porównać materjał obserwacyjny w epizodzie pensyjnym z tą zręcznie maskowaną sztucznością w opisie doznań Katelby, aby dostrzec, gdzie załamuje się zdolność autorki realistycznego odczuwania świata. I jeśli w dalszym ciągu tomu napotykamy trafną, aczkolwiek nieco przejaskrawioną charakterystykę Marji Hlasko, przez którą dochodzą do Serbinowa dalekie echa ze świata „ludzi podziemnych“ w okresie wojny rosyjsko-japońskiej, albo naturalistycznie wierny opis choroby i śmierci Lucjana Kociełła, znajdujemy też nieraz sposobność, aby wykryć nietyle może stylizację, ile upraszczanie zadania powieściowego, nawet prześlizgiwanie się po powierzchni. Te niedociągnięcia występują najwyraźniej wówczas zwłaszcza, gdy do „stojącej wody“ serbinowskiego dworu poczynają dopływać sprawy ogólne. Być może, czyni to autorka celowo, ale w takim wypadku zamiar chybia celu, sięgając aż nieporadności. Bo jeśli np. w obrazach życia „ludzi stamtąd“, czyli służby folwarcznej, daje znowu sceny i charakterystyki o dobrym realizmie, rzecz się gmatwa, gdy wprowadza nas do gromady chłopskiej. Jakże natomiast wybornie przedstawia zbiorowość szlachecką podczas zjazdu rodzinnego w Serbinowie. Wogóle wydaje się, że talent Dąbrowskiej najczynniej działa w tematach z życia rodzinnego, z obyczajów i psychologji codziennego bytowania ludzkiego. Bo nawet wówczas, gdy Woynarowski występuje z programowem przemówieniem, jakby w imieniu autorki, na temat swoistego rodzaju pauperyzacji pol-

skiej inteligencji szlacheckiej, ma to posmak retorycznego dydaktyzmu. Pora jednak przejść do głównych osób powieści. O Barbarze niewiele się tu dowiadujemy, tym razem ona się usuwa niejako w cień, nawet wyjeżdża z Serbinowa, aby dla kształcenia dzieci zamieszkać w Kalińcu. Natomiast zbliżamy się do Bogumiła. Epizod z miłością Ksawuni nosi wybitne piętno Żeromskiego. Ksawunia to bliska krewna kobiet z *Przedwiośnia*. Przygoda ta spada na Bogumiła najniespodziewaniej. Wychodzi on z niej obronną ręką, ale pod jej wpływem budzą się w nim uśpione zmysły, dla których uspokojenia znajdzie się służąca Felicja. „Gdyż — kończy autorka część pierwszą *Miłości* — w pięćdziesięciu sześciu latach przychodzi czas, że człowiek tak samo skory jest dać się uwieść nieobliczalnym szaleństwom, jak w szesnastu". Ale szesnastoletni Bogumił walczył w powstaniu. Natomiast teraz, wobec wiadomości o wojnie rosyjsko-japońskiej, cała jego troska ogranicza się do obawy, że mobilizacja zabierze mu część służby folwarcznej, „a tu jeszcze akurat zaczynają się wiosenne roboty". (Warto tu przypomnieć inny objaw kwietyzmu byłego powstańca wobec wielkiej wojny w *Łuku* Kadena-Bandrowskiego). Z wynurzeń Bogumiła wobec Ksawuni dowiadujemy się o jego pełnej przygód młodości. Pod opanowanym spokojem tego wzorowego człowieka obowiązku czuło się wprawdzie podziemny nurt silnych namiętności, ale trudno sobie wyobrazić, aby mając za sobą tak bujne życie, było się zdolnym stłumić w sobie wszystko, aż do czasu, gdy znalazła się młoda dziewczyna, która zresztą daremnie się narzuca. Lecz oto w pięćdziesięciu sześciu latach krew się burzyć zaczyna. Bogumił trzyma się jeszcze na wodzy. Chroni się przed niebezpieczeństwem ucieczką do nowych projektów gospodarczych. Ruch we wsi, wywołany nadejściem wezwań mobilizacyjnych, budzi w Bogumile nikłe echa własnej przeszłości. Stoimy wobec nowych fermentów. Dochodzi jeszcze do nich kłopot wychowawczy z niepoprawnym synem Tomaszkiem, okazującym złe skłonności moralne. Na coraz rozszerzającym się obrazie życia rodziny Niechciców gromadzą się za-

czyny nowych zdarzeń, co doskonale wzmacnia epickie napięcie powieści. Jest to również poważny atut talentu Dąbrowskiej.

W drugim tomie *Miłości* autorka doprowadza chwilami aż do przerostu wirtuozerję chrakterologiczną w analizowaniu zawiłych procesów psychologicznych na tle wzajemnych stosunków dwóch płci. Miłostka Bogumiła ze służącą Felicją, świetnie pomyślana zmiana aspektu wobec starzejącej się Barbary, romans Celiny Katelbowej z Januszem Ostrzeńskim, dwie miłości, z tymże Januszem (na wzór głośnego ongi *Kultu ciała* Mieczysława Srokowskiego) i następnie ze Śniadowskim, wysuwającej się teraz na plan pierwszy Agnieszki Niechcicówny, obok innych epizodów erotycznych, np. w związku z Ceglarskim czy nawet z żywiołową zalotnością Emilki, nasycają ten tom wyrafinowanym zapachem cielesności, szamotającej się w pętach hamulców obyczajowych i indywidualnych, gorejącej niezdrowemi rumieńcami od wciąż niezaspokojonego głodu. Na takiem tle stosunek Bogumiła z Felicją, choć pozbawiony psychologicznych subtelności, w swej naturalnej prostocie odbija się osobliwym wdziękiem, jak dobry obraz realistyczny, zawieszony wśród wielu płócien chorobliwie rozstrojonego dekadentyzmu. Wszystkie te rozliczne krystalizacje i konflikty miłosne odtworzyła Dąbrowska z bystrą spostrzegawczością i z drobiazgową wnikliwością aż do najwątlejszych szczegółów. Z dziedziny psychologji erotyzmu nieraz zdarzają się tu chwyty, które technicznem wyczuleniem wręcz przypominają Prousta. Lecz u Dąbrowskiej, inaczej niż u Prousta, w którego piętnastotomowem dziele wyraźnie jest wyznaczona jednolitość zgóry przemyślanej i z logiczną konsekwencją wykonanej budowy, w *Nocach i Dniach* narastanie następujących po sobie epizodów, choć powiązanych tożsamością głównych osób, jest wprawdzie zgrupowane przy pewnej wytkniętej linji, jednak nie ujętej w surowsze prawa architektoniczne, dowolnie naginanej i rozwidlanej. Dlatego też całość dzieła Dąbrowskiej robi wrażenie jakby rzeki, toczącej się niewyżłobionem korytem, po drodze najmniejszego oporu. Gdy zaś autorka usiłuje przełamać napór głównego nurtu

powieściowego żywiołu i, zgodnie z ambitnie powziętym zamiarem, w fabułę sielskiego życia rodzinnego stara się wtłoczyć szersze widoki dziejowej epoki, słowem, gdy wbrew skłonnościom swego talentu, nagina się do gorzej odpowiadających mu zadań, wówczas najczęściej zawodzi. Przychodzi na myśl wypadek Zapolskiej, która w *Sezonowej Miłości* stworzyła w swoim rodzaju arcydzieło powieściowe, gdy jednak ciąg dalszy, tego samego wątku w *Córce Tuśki* rozszerzyła na widnokrąg chwili politycznej, dała utwór zupełnie chybiony. Dąbrowska pozornie spokojnym, niewymuszonym i dobrze opanowanym tokiem swej prostej i jasnej prozy epickiej bardzo przypomina Perzyńskiego, co bynajmniej — wbrew głosom niedoceniającym tego pisarza — nie jest osądem ujemnym, a poniekąd i Zapolską, z którą spokrewnia ją też skłonność do robienia aforyzmów, rozrastających się niekiedy w długie oracje dydaktyczne. Dziejowa nadbudowa *Miłości* najdotkliwiej wypacza linję artyzmu powieściowego Dąbrowskiej. Autorka, jak się zdaje, sama się orjentuje, że dziedzina ta mniej odpowiada rodzajowi jej talentu. Więc strajków rolnych nie pokazuje bezpośrednio, aczkolwiek byłaby to sposobność do rozszerzenia charakterystyki Bogumiła w takiem zetknięciu jego wciąż utajonej energji z budzącą się świadomością klasową służby folwarcznej, co wymagałoby nadto pogłębienia wewnętrznym konfliktem sumienia społecznego dawnego powstańca z obowiązkowością administratora Serbinowa wobec jego pozaojczyźnianych właścicieli. Wprawdzie Agnisię przenosi Dąbrowska na pensję warszawską. I właściwie niewiadomo poco, gdyż wcale nie wykorzystała tego momentu, aby przedstawić Warszawę w roku rewolucyjnym, aby na jej tło rzucić centralny obraz dziejowego wątku powieści. Wydaje się, że jednak autorka nosiła się pierwotnie z takim zamiarem, bo i do czego potrzebna była panna Hłasko z tomu poprzedniego wraz z napomknieniem o jej związkach z przedrewolucyjnem życiem podziemnem? Ale pomysł ten został, być może świadomie, zaniechany, albo poprostu ugrzązł w epickiej rozlewności, w nadmiarze materjału obyczajowo-rodzinnego, rozrastającego się z niewyczerpaną prężnością

w świeże wciąż wątki epizodyczne, ale mocno spojone wspólną atmosferą obranego za przedmiot powieści środowiska. Nie pominęła wszak Dąbrowska człowieka rewolucji, sprowadziła bowiem do Kalińca towarzysza Sebastjana, czyli Marcina Śniadowskiego, kazała mu dysputować z Holszańskim i Ceglarskim i samemu rozmyślać nad przemówieniem, które ma wygłosić do robotników, wreszcie zakończyła jego misję kaliniecką aresztowaniem, aby już po upadku rewolucji, w ramach studjów lozańskich Agnieszki, dać mu znów wypłynąć, jako rozbitkowi, ale i nadal emisarjuszowi rewolucji, który jako nowa odmiana człowieka bezdomnego, agituje polską młodzież uniwersytecką i grzęźnie w miłostkach z łatwością urodzonego poligamisty, hamowanego jednak „zasadniczemi“ refleksjami swego z gruntu anarchistycznego umysłu. I znów z tego powodu cierpieć musi Agnisia, poraz wtóry, po poprzedniem doświadczeniu z Januszem, ocalona w swej dziewiczej niewinności, mimo zupełną gotowość do kobiecej ofiarności ciała. Wplata się tu nawet wspomnienie Ksawuni Woynarowskiej, lecz z niedoszłą kochanką ojca Agnisia bezpośrednio się nie spotyka, a o stosunkach Ksawuni ze Śniadowskim dowiadujemy się jak przez mgłę. W tych erotycznych zawiłościach rozpływa się obraz chwili dziejowej. Jedynie dyskusja na zebraniu młodzieży polskiej w Lozannie ma żywsze barwy rzeczywistości porewolucyjnej, natomiast wprowadzone do powieści zdarzenia z horyzontu rewolucyjnego, nie wyłączając strajku szkolnego w Kalińcu, nie utrwalają się w pamięci czytelnika. Pod tym względem bodaj najlepiej wypadły te szczegóły doby dziejowej, które poznajemy poprzez pryzmat umysłu Ceglarskiego. Postać to zasługująca na odrębną uwagę, jako dodatnie wcielenie swoistego rodzaju „połanieccczyzny“. Dąbrowska wydobywa ze swego artyzmu wzruszeniowo najsilniejsze tony wszędzie tam, gdzie najtrafniej da się zastosować pogląd na świat, jaki nazwaćby można filozofją stosowaną dnia powszedniego. Ów więc pan Ludwik Ceglarski — mówi o nim autorka — „nie łaknął zdaje się ugody z rządem. Łaknął ugody z życiem w myśl swojego poglądu, że każde życie trzeba znosić i każde pomału cierp-

liwie ulepszać“. Gdzieindziej taki pogląd na świat rozszerza się w powieści Dąbrowskiej w jakiś beznamiętny aspekt wieczności. A w świetle przekonań Ceglarskiego, hołdującego odpowiednio przykrojonemu tołstoizmowi i zakładającego kooperatywy robotnicze we własnej swej fabryce, nawet „patos cierpienia proletarjatu jest przeważnie wytworem naszej burżuazyjnej fantazji, legendą naszego złego sumienia“. Z kopalni aforyzmów, któremi po brzegi wyładowana jest powieść Dąbrowskiej, te, które wygłasza Agnieszka, najlepiej charakteryzują indywidualność autorki. „O, jakby to było dobrze — szalały myśli (Agnieszki) — żyć tak nieosobiście... Umieć zniknąć bezimiennie w gromadzie, a zostać mimo to sobą, zaznaczyć w świecie swój ślad, jedyny, niepowtarzalny...“ „Można czynić swoje, a sięgać w nieskończoność“. Takich rzutów poprzez indywidualne przeżycia człowieka, nietyle wprawdzie w nieskończoność, ile w sprawy ogólnoludzkie, jest w *Nocach i Dniach* znaczne bogactwo.

Wobec ostatniej, również dwutomowej części tetralogji: *Wiatr w oczy* wrażeniem górującem jest żal do autorki, że swego tworzywa epickiego nie umiała czy nie chciała ograniczyć. Naodwrót, pragnąc zamknąć w swej powieści niejako wyczerpujący obraz dziejowo-społeczny, przeładowała ją, zwłaszcza w tomie ostatnim, surowym materjałem kronikarskim. Zarzut ten tyczy się tu zarówno tła politycznego, jak poniekąd i obyczajowego. Przygotowania i nastroje rewolucyjne, chociaż przez osobę Agnieszki związane z rodzinną osnową powieści, mimo próby epickiej konkretyzacji w epizodach ze Śniadowskim i Orlowiczem, nie zostały artystycznie ucieleśnione. Tak samo z chęci szerszego uwzględnienia w tej powieści szlacheckiej życia ludu wiejskiego, wprowadzone tu obrazy niekiedy mają charakter aż nazbyt folklorowy. Całą zaś współdzielczą działalność Agnieszki poznajemy tylko z suchych relacyj lub napomknień. Dopiero w zakończeniu powieści udało się autorce najściślej zespolić indywidualne przeżycia Barbary, w jej wdowiem i macierzyńskiem osamotnieniu, z tłem historycznem. Opis ucieczki Barbary z Kalińca (czyli Kalisza) bombardowanego przez Niemców i jej tułaczej podróży do dzieci,

na tle gromadnej wędrówki ludności zaskoczonej barbarzyńskiem obliczem wojny, jest świetnie przemyślanem i do najdrobniejszych szczegółów doskonale wykończonem zamknięciem powieści dziejowej i psychologicznej historji kobiety. Epizod z występującem tu jeszcze raz wspomnieniem Toliboskiego, ideału młodości Barbary, z którym i teraz się rozmija, należy do najpiękniejszych fragmentów całej tetralogji. Ale w *Nocach i Dniach*, poza indywidualnemi losami deklasującej się rodziny Niechciców, snuje się zasadniczy wątek epicki natury ogólnej, w którego przedstawieniu Dąbrowska okazała się mistrzynią równie pierwszorzędną, jak w drobiazgowej analizie psychologicznej i jej dynamizowaniu w przeżyciach jednostek, w ramach życia erotycznego i rodzinnego. Wątkiem tym jest historja szlachty ziemiańskiej Królestwa w dobie kilkudziesięciu lat przedwojennych. W szeregu scen zbiorowych pokazała autorka rozmaite widoki tego życia szlacheckiego na wsi i w mieście. W wybornie uruchomionych krajobrazach społecznych dała bystro uchwycone przekroje życia przodującego w Polsce stanu w chwili jego schyłku. W ramy te najlepiej oprawione dzieje rodzinne Niechciców są szczegółowo wystudjowanem ogniskiem centralnem powieści, skupiającem w sobie rozszczepione linje tworzywa epickiego, a zarazem są też one ostro nastawionem zwierciadłem wklęsłem, odbijającem rysujące się krzywizny i załamania. Cały ten krajowy zespół szlachecki, bardzo urozmaicony doborem charakterów i sytuacyj, a przytem świetnie zróżnicowany, otrzymał w powieści Dąbrowskiej plastyczne kształty i żywe barwy. Pewna jednostronność oświetlenia społecznego jest tu wpełni uprawniona i artystycznie uzasadniona. Zresztą w postaci Bogumiła z jego bezinteresowną miłością do pracy na roli, podkreśloną poraz ostatni w przedśmiertnej modlitwie na polu (ubocznie nasuwającej porównanie ze śmiercią Boryny w *Chłopach* Reymonta), ogólny obraz ziemiaństwa polskiego został też rozjaśniony wybielonem światłem zachodzącego słońca. Bo właściwie tylko Bogumił na swem przełomowem stanowisku wyzwolonego z przesądów klasowych człowieka pracy wyrasta ponad mielizny duchowe środowiska.

W jego też usta podczas wizyty u Ostrzeńskich w Siąszycach włożyła autorka niejako ostateczną ocenę obywatelstwa ziemiańskiego: „Ten świat jest zamknięty ze wszystkich stron. Niema na nic żadnego wyjścia. Tak, ten świat nie wyszedł ze siebie i donikąd nie doszedł“. Słowami temi streściła Dąbrowska w lapidarnym skrócie historjozoficzny wniosek swej powieści. Zauważyć tu jednak należy, że w tymże rozdziale oglądamy oczami Barbary świata szlacheckiego rozmaite aspekty, co wszakże nie łagodzi ogólnego widoku na środowisko, którego losy ziemiańskie — mimo wszystko — dzieli też rodzina Niechciców. Zarówno Serbinów, po odejściu stamtąd Bogumiła, jak i zakupiona przezeń resztówka Pamiętowa, po śmierci Bogumiła, przechodzą w ręce nowych ludzi — Przybylaków. *Noce i Dnie* w tych partjach, które wiążą się z historją upadku ziemiaństwa szlacheckiego, są wybornie wystudjowaną i z pełnym umiarem artyzmu wytrzymaną powieścią społeczno-obyczajową. Rozległy ten obraz upadku rodziny szlacheckiej nasuwa tematyczne porównanie z *Buddenbrookami* Tomasza Manna, ale również (o czem zapominać nie należy) z *Morituri* J. I. Kraszewskiego.

Równocześnie *Noce i Dnie* są powieścią kobiecą, psychologiczną powieścią o kobiecie, wspominano tu już, jak głęboko ujętą i szeroko rozplanowaną. Narzuca się tu porównanie z Nałkowską, zasługami literackiemi wyprzedzającą Dąbrowską, ale o której w przyjętych ramach konstrukcyjnego układu niniejszego obrazu literatury dopiero później będzie mowa. Naprzeciw skupionego w swej intelektualistycznie skupionej świadomości artystycznej Nałkowskiej tem oczywiściej występuje rozlewność artyzmu Dąbrowskiej. Także problematyka moralna obu autorek ma odmienny charakter. U Dąbrowskiej afirmacja życiowa wynika z założenia uczuciowego regulowanego praktycznym idealizmem rozsądku. U Nałkowskiej afirmacja ta staje się dopiero wynikiem przezwyciężenia pesymizmu na drodze opanowania życia rozumem. I dlatego wydaje się, że właśnie twórczość Nałkowskiej odsłania w naszej współczesnej powieści kobiecej nowe widnokręgi, humanizm jej wyraża nową prawdę człowieka,

artyzm jej toruje drogi nowego realizmu. Dąbrowska zaś tylko wydoskonala tradycyjny realizm Orzeszkowej. Taka relatywna ocena nie obniża w niczem stanowiska Dąbrowskiej w naszej literaturze, w której ma ona swoje własne miejsce, a rozpiętością tworzywa epickiego nie dorównywa jej bodaj żaden z naszych pisarzy współczesnych, aczkolwiek i w powieści kobiecej Kossak-Szczucka przewyższa ją natężeniem widzenia świata w jego strukturze dziejowej. Rozszerzając porównanie również na poezję, obok Nałkowskiej postawićby można Pawlikowską, a obok Dąbrowskiej poniekąd Iłłakowiczównę. Także ze względu na rodzaj artyzmu psychologicznego. Chcąc wyznaczyć stanowisko Dąbrowskiej na przykładach porównawczych, ograniczyliśmy się celowo do przytoczenia tu wyłącznie i tylko paru nazwisk kobiecych. I na tym odcinku twórczości współczesnej, wprawdzie na odcinku doskonale dziś obstawionym, ujawnia się oto twórczości tej bogactwo i różnorodność. W tem jej bogactwie dzieło Dąbrowskiej należy bezwątpienia do pozycyj najcenniejszych.

Co w *Wietrze w oczy* Dąbrowska mówi o Barbarze, że Prus jest podług niej o wiele większym pisarzem, niż Sienkiewicz, a w Żeromskim najwięcej ciekawe są własne jego poglądy, bo pozatem za dużo w nim egzaltacji miłosnej, — są to zapewne także osobiste zapatrywania autorki, ale jej literacką postawę wyraża raczej Agnieszka, o której się dowiadujemy, iż „mając przed sobą do przygotowania odczyt, albo artykuł, a nawet bodaj swoją kronikę współdzielczą, brała się do rzeczy, jakby każdy z tych drobiazgów miał być pierwszą i ostatnią pracą jej życia“. I co dalej czytamy na str. 182—184 ostatniego tomu powieści, aż po uwagi o formie podporządkowanej treści, mającej „sięgać niepostrzeżenie ostatecznych zagadnień życia na ziemi“, aż po wyznanie o momentach kontemplacji i „ich potrzebie dla prawdy i usprawiedliwienia życia“, — owe i najrozmaitsze inne rozmyślania i mocno przydługie dyskusje „zasadnicze“ Agnieszki niezawsze są usprawiedliwione artystyczną potrzebą, celem kompozycyjnym, lecz wypływają ze skłonności autorki do rozstrząsań i aforyzmów filozoficzno-moralnych, a jeśli nie w całości, to w poważnej mierze są pośrednim

wyrazem własnych jej poglądów i wątpliwości. Co w mniejszym stopniu ujawniało się w tomach poprzednich, w ostatniej części tetralogji występuje aż jaskrawo i z nużącym nadmiarem. Nad koncepcją artystyczną poważnie tu zaciężył refleksjonizm, przerost dialektycznych rozpraw z samym sobą nad wartością życia, chęć przeobrażania go i podnoszenia, nawet wręcz publicystyka (rzutująca także w sferę zagadnień dzisiejszych, np. sprawa racji stanu, którą Iwaszkiewicz w *Czerwonych tarczach* bezporównania lepiej zespolił z tworzywem epickiem). Powiązano to wprawdzie z osobą Agnieszki, ale logika kompozycyjna powieści została wskutek tego wypaczona o wiele dotkliwiej, niż przez rozsadzające ją odnogi epizodyczne. Skądinąd owa ciekawość umysłowa autorki, albo obdarzonej przez nią tą zdolnością Agnieszki, w zasadzie zasługująca na wyróżnienie, tembardziej w dobie reportażowej bezpośredniości, gdy nie wyradza się w gadatliwość, stanowi o najlepszych zaletach stylu pisarskiego Dąbrowskiej. Podniesiona do literackiej poprawności ujmująca prostota jej prozy potocznej (rzadko zdarzają się potknięcia w rodzaju „obsedować“ na str. 126 tomu I *Wiatru w oczy)* upiększona jest właśnie przez aforyzmy, przemawiające do umysłu (nie do wyobraźni) czytelnika powszechną aktualnością swej treści. Łatwo zauważyć, iż taka technika była właściwa powieści ubiegłego stulecia, zwłaszcza realizmowi pozytywistycznemu. Stosowali ją Prus, Orzeszkowa i Sienkiewicz w powieściach współczesnych, ale — czego nie wolno przeoczać — stosuje ją także nowoczesny Conrad. Nie wybiega poza wskazania doby pozytywistycznej wspomniany program literacki Agnieszki. Także wolnomyślność Agnieszki, przejawiająca się również w idei bezwyznaniowego uczucia religijnego, nie odpowiadałaby wprawdzie Sienkiewiczowi, ale mieści się całkowicie w filozofji pozytywistycznej. Gdyby nie śmiałość w podejmowaniu wątków erotycznych, wprowadzona dopiero przez pozytywistycznych naturalistów, a jakiej przed Zapolską i Żeromskim nie było jeszcze w naszym obyczaju literackim, oraz gdyby nie drobiazgowa wnikliwość introspekcji psychologicznej, wykształcona na późniejszych zdobyczach analityków euro-

pejskich, *Noce i Dnie* mogłyby uchodzić za powieść z doby pozytywistycznego realizmu. *Noce i Dnie* podbiły czytelników i krytyków szeroką rozpiętością tworzywa realistycznego i głębokim oddechem epickim. Bo istotnie jest to dzieło najdoskonalej epickie, a jego autorka tworzy swój świat powieściowy narówni z rozmachem jak i z realistyczną dokładnością urodzonego epika. Pokazała ona rozległy obraz świata ziemiańskiego w rozmaitych jego przemianach, od rozbitych podstaw osiadłości wiejskiej, poprzez upartą pracę na roli bez względu na stosunek człowieka do własności, poprzez dobrowolne lub przymusowe odrywanie się od ziemi, aż po wnikanie różnemi drogami i na liczne sposoby w życie miasta. *Noce i Dnie* zestawiano może najtrafniej z *Sagą Forsytów* Galsworthy'ego, choć nasuwało się znacznie bliższe i o wiele ciekawsze porównanie z *Rodziną Połanieckich* Sienkiewicza. Jeśli się zważy, że ta powieść Sienkiewicza, niesłusznie dziś niedoceniana pod sugestją sądu wydanego o niej bardzo jednostronnie przez Brzozowskiego, należy do niewątpliwych arcydzieł naszego realizmu pozytywistycznego, wolno zaryzykować twierdzenie, że paralela Sienkiewicz—Dąbrowska otwiera widoki, rokujące wcale ciekawe wyniki dla analizy krytyczno-porównawczej. Co zaś szczególniej tu uderza, że gdy Sienkiewicz swoich mężczyzn, a należy wziąć nadto pod uwagę Płoszowskiego, przedstawiał z bezwzględnością na swój czas bardzo docieklistwej analizy psychologicznej, a bohaterki kobiece świadomie idealizował, stosunek Dąbrowskiej do Barbary i Bogumiła jest wręcz odwrotny. I właśnie Barbara, jakże świetnie odtworzona w swem narastaniu psychicznem, wiecznym niepokoju duchowym, ciągłej rozterce i życiowych zawiłościach, co później powoli się uspokaja i przeobraża, jest chyba największym w swej całości tryumfem pisarskim Dąbrowskiej. Tak samo, jak Płoszowski, jako charakterystyka psychologiczna, był takim tryumfem w twórczości Sienkiewicza. Dąbrowska jednak ma za sobą cały rozwój powieści obyczajowo-psychologicznej, jaki nastąpił po Sienkiewiczu, a swoją postawą moralną najbliższa jest bodaj Orzeszkowej, z nią też — co już parokrotnie tu wspominano — łączą ją chyba naj-

ściślejsze więzy duchowego i artystycznego powinowactwa. Ale niemniej, jeśli *Ludzi Stamtąd* nazwaćby można Dąbrowskiej *Szkicami węglem, — Noce i Dnie* są jej *Rodziną Połanieckich.*

Już po pierwszym tomie tetralogji Dąbrowskiej poważna część naszej krytyki literackiej (Kołaczkowski, Adamczewski, Piwiński, Skiwski, a zwłaszcza Zawodziński) proklamowała przełomowe znaczenie tego dzieła dla polskiej twórczości powieściowej. Ale po środkowych tomach cyklu powieściowego ogólny — z nielicznemi wyjątkami — ton entuzjazmu obniżył się, o czem najlepiej świadczą zastrzeżenia podniesione z paru stron w II-gim tomie *Rocznika Literackiego,* czyli ze środowiska, skąd najszumniej *Noce i Dnie* sławiono. Czytamy tam m. in. zdanie prof. Manfreda Kridla, że „najbardziej prawdopodobna wydawałaby się supozycja, że będzie to raczej ukoronowanie, szczyt rozwoju, synteza i spotęgowanie wartości tradycyjnej formy powieści polskiej, aniżeli rozpoczęcie nowej jej epoki". Znacznie wcześniej ocenę podobną, choć powściągliwiej sformułowaną, wyraził piszący te słowa, przeciwstawiając się odrazu opinji koryfeuszów, dyktowanej poniekąd reakcją przeciw neorealistycznemu ekspresjonizmowi. Pełen dobrego umiaru i dużego taktu krytycznego osąd pierwszego tomu *Nocy i Dni* dała Aniela Gruszecka, która słusznie też zauważyła, iż „rzadko trafia się czytać równie szczęśliwie udaną powieść, tak przekonywująco dojrzałą w swoim kształcie i skali przedstawienia. Podoba się wszystkim. Znamy takie książki: nasuwa to zaraz myśl o jakiejś banalnej płyciźnie, tandetnych efektach sentymentalnych, czy innem popularnem efekciarstwie. Tu nic podobnego: poziom artystyczny wzięty wysoko i utrzymany do końca. Nie „połyka się jednym tchem", ale raz przeczytawszy, powróci się do niej napewno, aby znowu spotkać tych ludzi, tak blisko poznanych, i tak bystro i trafnie orjentować się i uczestniczyć w ich losach i charakterach, jak to robi autorka". Powyżej rozwinięty rozbiór powieści Dąbrowskiej jest skontrolowanem, skróconem i w niektórych szczegółach zretuszowanem zebraniem poglądów, które gdy były drukowane w pismach, spotkały się z zarzutami, jakie dziś

już zapewne odpadną. Wskazane koligacje i analogje literackie są dostatecznie wysokiej miary, aby trzeba się było zastrzegać przed zarzutem pomniejszania talentu autorki. Natomiast dla uniknięcia możliwych nieporozumień należy zaznaczyć, iż chodzi tu nie o t. zw. wpływy literackie ani miarę wartości hierarchicznych, lecz jedynie o historyczno-literackie określenie rodzaju artystycznego i atmosfery duchowej. Rzecz ważna ze stanowiska oceny krytycznej, ale dość obojętna dla czytelnika, którego w *Nocach i Dniach* ujmować będzie zawsze realizm przedstawionego obrazu życia społecznego i jednostkowego, połączony z dogłębną wnikliwością analizy psychologicznej i z żywym stosunkiem do zagadnień ogólnoludzkich. Mimo pewne nierówności opracowania artystycznego, mimo niewątpliwe tu i owdzie wady kompozycyjne, mimo częściowe wyczerpanie oddechu epickiego w tomach ostatnich, mimo nawet zdarzające się dłużyzny, — powieść Dąbrowskiej i wogóle jej twórczość jest w naszej literaturze powojennej zdarzeniem wybitnem, jakoteż lekturą, w której zasmakowawszy, na dobre się można rozczytać. I zapewne dla tego ostatniego warunku *Noce i Dnie* mają i mieć będą swoich rzetelnych i wytrwałych entuzjastów. Dla pisarza tryumf to bodaj najlepszy.

63.

W przedmowie do *Geografji serdecznej* (1931), pierwszego wyboru swych świetnych feljetonów tygodniowych, wyznaje ZYGMUNT NOWAKOWSKI (ur. 1891) o sobie: „Jestem byłym aktorem, trochę dziennikarzem, autorem kilku rozpraw półnaukowych i jednej powieści..., napisałem dwie interesujące komedje, które padły z wdziękiem w sposób nadzwyczaj dyskretny i t. d. i t. d., ale naprawdę, z zamiłowania, jestem włóczęgą... Nie wstydziłem się żadnej pracy! Do tego stopnia, że... Wszystko mi jedno, przyznam się, bo może nastąpiło już przedawnienie. Byłem dyrektorem teatru miejskiego przez trzy gorzkie lata, które pragnąłbym wymazać z mego życia... A teraz jeżdżę po Bożym świecie, wszędzie gdzie mnie nie posiali. Jeżdżę i piszę...“ W tem krótkiem zwierzeniu autobiograficznem mamy streszczoną niemal całą, wyjątkowo bujną i bogatą w treść „karjerę“ życiową jednego z najpoczytniejszych współczesnych pisarzy polskich. Uzupełnić ją wszakże należy paroma jeszcze ważnemi szczegółami. Że Nowakowski (właściwie Tempka, bo Nowakowski to pseudonim artysty i pisarza) był także żołnierzem Legjonów Polskich i już w roku 1917 debiutował jako pisarz nowelą legjonową p. t. *Wymarsz*. Że powróciwszy po kilkoletniej przerwie na scenę, nie zaniedbał swych dalszych studjów naukowych i w roku 1921 doktoryzował się na wydziale filozoficznym uniwersytetu Jagiellońskiego. Że ta jego rozprawa doktorska o komedjach społecznych Narzymskiego, wydana drukiem, i późniejsze prace historyczno-literackie o Blizińskim i Bałuckim cieszą się również poważnem a dobrze zasłużonem uznaniem. Że jako artysta dramatyczny stworzył

Nowakowski szereg wybitnych kreacyj wielkiego repertuaru, zwłaszcza w dziełach Mickiewicza, Krasińskiego, Wyspiańskiego. Nad to wszystko mocniejsze okazało się wreszcie powołanie literackie, któremu od roku 1930 poświęca się wyłącznie.

Już w legjonowym *Wymarszu* objawiły się pewne istotne wyznaczniki talentu pisarskiego autora, a więc zamiłowanie do czerpania tworzywa epickiego z własnych przeżyć i doznań, doskonała pamięć szczegółów życiowych i umiejętność wydobywania z nich głębszej treści psychicznej, spokojny umiar realizmu, styl prosty i jasny, oparty przedewszystkiem na elementach pojęciowych, pozbawiony ozdób dekoracyjnych, rodzajem swoim zbliżony do dawnej gawędy, co w późniejszych swych utworach doprowadzi Nowakowski do bardzo wysokiego a świeżego artyzmu. W tymże *Wymarszu* występuje także ów motyw miłosnej czci dla matki, który stworzy głęboko wzruszające karty *Przylądka Dobrej Nadziei* i *Rubikonu*. Obie komedje Nowakowskiego: *Tajemniczy Pan* (1925) i *Puhar wędrowny* (1927), wystawiane na scenach polskich, choć nierówne i przyjęte z zastrzeżeniami, odznaczały się zaletami niepospolitej kultury umysłowej, dobrym temperamentem scenicznym, dużem bogactwem pomysłów sytuacyjnych, wybitnie intelektualnym dowcipem i bardzo żywym dialogiem. Były to pierwsze próby tego kulturalnego humoru, jaki tak znakomicie się rozwinie w feljetonach i utworach powieściowych autora.

Talent literacki Nowakowskiego wpełni zabłysnął w feljetonach, które odrazu zdobyły pisarzowi licznych wielbicieli. Bo, istotnie, autor *Geografji serdecznej, Kucharza doskonałego* (1932), *Książki zażaleń* (1933) i *Dzwonka niedzielnego* (1934), pod któremi to tytułami wyszły cztery zbiory feljetonów Nowakowskiego, okazał się prawdziwym mistrzem tego rodzaju publicystycznego. Dar płynnej, swobodnej i zajmującej narracji, żywość i bezpośredniość uczuciowego stosunku do omawianego przedmiotu, bystrość i świeżość spostrzeżeń i refleksyj, wrodzony zmysł humoru i ciętość dowcipu nie słabną ani na chwilę. Ale odrębny urok każdej książki i każdego artykułu tego rasowego pisarza polega przedewszyst-

kiem na jego wysokiej kulturze umysłowej i literackiej. Jeden to z najwszechstronniej wykształconych autorów naszej literatury współczesnej, odznaczający się przytem jednakową wrażliwością na rzeczywistość otaczającego świata, jak i na wymowę czytanych książek, a co najrzadziej się zdarza, umiejący korzystać ze swej rozległej erudycji w bezpośredniem stosowaniu jej do życia i naodwrót życiem mierzyć słowo drukowane. Pod tym samym kątem widzenia opisał Nowakowski w *Niemczech à la minute* (1933) swe naoczne wrażenia z pierwszych chwil przewrotu hitlerowskiego, a *W pogoni za formą* (1934) — wycieczkę do Rosji Sowieckiej. A że sprawdzianem jego są zawsze mocno ugruntowane zasady kulturalnego europejczyka, w obu więc swych podróżach zagranicznych nie znalazł powodów do entuzjazmu.

Technika stylu feljetonowego zaciężyła poniekąd na *Przylądku Dobrej Nadziei* (1931), księdze autobiograficznych wspomnień dzieciństwa, ale wyrażone w niej napięcie wzruszeniowe, szczerość zwierzeń osobistych i wnikliwa introspekcja psychiki dziecięcej nadały temu cyklowi nowelistycznemu odrębną wartość, korzystnie go wyróżniając wśród liczniejszych współczesnych opracowań literackich tematów pokrewnych. Czytając *Przylądek Dobrej Nadziei*, czujemy się dosłownie przeniesieni w atmosferę kraju lat dziecinnych, a wrażenie to wzmacnia się nadto przez dobrze uziemiony realizm i obfitość szczegółów rzeczowych, charakterologicznych i psychologicznych.

Życie teatru stało się przedmiotem *Startu Edmunda Sutimy* (1932, odznacz. w r. 1935 nagrodą literacką m. Krakowa), powieści, w której w ramach 24 godzin akcji przedstawił Nowakowski wszystkie blaski i cienie bytu aktorskiego. Sam autor nazwał tę powieść „staromodną", ale taka forma okazała się tu przedziwnie dobrze wybrana i świetnie wyzyskana. Do stylu gawędy powieściowej, w której autor nie krępuje się przemawiać wprost od siebie, wprowadził Nowakowski nowy i świeży ton. Akcja, pozornie nikła, rozwinięta jednak w szeregu wybornie postawionych sytuacyj, posiada doskonale wytrzymane napięcie dramatyczne, związane stale z prze-

życiami centralnej osoby powieści, w całej swej psychicznej rozpiętości pokazanej z niezawodnym realizmem. To studjum duszy aktorskiej jest naświetlone tak wszechstronnie i dogłębnie, że zapewne może się nie obawiać żadnego zestawienia porównawczego na całym obszarze literatury europejskiej, a życiowo zindywidualizowaną charakterystyką typu zawodowego prześciga dawniejsze polskie opracowania tego przedmiotu w *Komedjantce* Reymonta, *Próchnie* Berenta, *Sezonowej miłości* Zapolskiej... I całe środowisko teatralne i wprowadzone postaci epizodyczne zostały żywo uruchomione i plastycznie przedstawione. Słowem, powieść ma pełne barwy życia i w każdym szczególe jest nabrzmiała tętnem pulsującej rzeczywistości.

Od wspomnień dzieciństwa, opisanych w *Przylądku Dobrej Nadziei*, w *Rubikonie* (1935) przechodzi autor do swych czasów szkolnych, spędzonych w gimnazjum krakowskiem. Były to zaś czasy w życiu przedwojennej młodzieży galicyjskiej pełne wielorakich fermentów, podsycanych nadto przez napływ uczniów z Kongresówki po strajku szkolnym. Z jednym z nich, Ignasiem Rogowskim, autor się zaprzyjaźnił serdecznie, a znalazłszy w tym przyjacielu jednostkę przedwcześnie dojrzałą i bardzo wrażliwą, boleśnie i głęboko odczuł jego tragiczną śmierć. Z wspomnienia tego powstały najsilniej wzruszające karty książki, zresztą w całości napisanej piórem nurzanem nie w atramencie, lecz jak gdyby we własnej krwi autora. Nowakowski zachował bowiem nader żywą pamięć tej swojej przeszłości i odtworzył ją z niepospolitą plastyką widzenia i w świetnie zrumienionych barwach. W jednym z rozdziałów opowieści swojej wyznaje autor: „Chwilami zdaje mi się, że nie ja sam mówię, ale że przeze mnie mówi ktoś inny. W każdym razie nad tem zapanować nie potrafię. Są takie momenty, że muszę wyciągnąć palce, wstać i powiedzieć natychmiast to, co myślę. Gdybym tego nie zrobił, tobym potem nie mógł sobie dać rady, rozchorowałbym się ciężko. To mnie dusi". Nic dziwnego, iż z tak wcześnie uświadomionem poczuciem wewnętrznego demonizmu był to uczeń, z którym nauczyciele i matka kłopot mieli niełada. On zaś sam w każ-

dem zdarzeniu, w szkole, w domu czy w tajnem kółku uczniowskiem, w koleżeństwie, przyjaźni czy w pierwszych uczuciach miłosnych, wyżywał się całym sobą, z młodzieńczą pasją i z pełnem przeświadczeniem o konieczności wcielania prawdy w życie. Wszystkie jego konflikty były zawsze tylko ścieraniem się ideału z rzeczywistością. Jego demonizm był to właśnie demonizm słuszności, sprawiedliwości i wewnętrznej prawdy. I ten sam demonizm silnie wezbranym nurtem płynie kartami wywołanych z przeszłości wspomnień. Nadaje to książce odrębny a bardzo sugestywny urok. Że zaś zarazem na tę przeszłość swoją patrzy autor z pewnego już dystansu, więc widzenie jej organizuje ze świadomym artyzmem, z pamięci wydobywa zdarzenia i postaci naprawdę ciekawe, pokazuje je w dobrze zarysowanych wymiarach i w ciągłości kompozycyjnej związanej jednolitą linją psychicznego rozwoju. Dlatego ta książka wspomnień stała się dla każdego czytelnika nader zajmującą powieścią. Nastąpiło w niej bowiem to przerzucenie przekładni psychicznej, które dozwala, aby bezpośrednie przeżycia i doznania człowieka stać się mogły materjałem na dojrzałe dzieło sztuki. W *Przylądku Dobrej Nadziei* talent pisarza nieraz się poddawał narzucającej się fali wspomnień. W *Rubikonie* autor całkowicie panuje nad przedmiotem, nie roniąc wszakże nic z wtórnego przeżywania swej przeszłości.

Dar swobodnej, barwnej i płynnej gawędy, rodzaju literackiego nawskróś narodowego i o pięknych u nas tradycjach, wymaga odrębnego talentu, z którym urodzić się trzeba. Swadą taką odznaczali się nieraz dawni Polacy, w których ustach potoczysta opowieść, choćby i najczęściej zmyślona lub bodaj ubarwiona, tryskała niepowszednim humorem i dowcipną anegdotą. Natomiast rzadkością była zdolność czy też chęć bezpośredniego wyżywania się tej swady piórem. Gdy zaś tak się zdarzyło, naturalny dar gawędy przeobrażał się zazwyczaj w rzemiosło literackie. Przykładami bardzo typowymi Chodźko i nawet Rzewuski. Ale i wśród wyznaczników twórczości Sienkiewicza, jednego z najniewątpliwiej autentycznych genjuszów powieści nietylko w Polsce, łatwo odkryć składniki tradycyjnej gawędy narodowej, zasilonej — oczywi-

sta — wpływami europejskiej kultury literackiej. W listach amerykańskich i afrykańskich i w niektórych nowelach Sienkiewicza czynnik ów występuje zresztą w sposób bezpośredni i wyraźny. Wśród naszych pisarzy współczesnych, oprócz Nowakowskiego, wymienić można Choynowskiego, Grzymałę-Siedleckiego, Zambrzyckiego i in. w których twórczości tradycyjna gawęda odradza się z niemałem powodzeniem w formie przystosowanej do świadomych celów literackich. Z największą wszakże naturalnością i bez żadnych domieszek innych środków artyzmu, z zamaszystą werwą i z porywającą swadą przejawia się taki wrodzony a bardzo bujny talent w książkach MELCHIORA WAŃKOWICZA (ur. 1891). Czy to w *Strzępach epopei* (1923) i *Szpitalu w Cichiniczach* (1925) zdawał sprawę z narodowych przeżyć wojennych, czy też *W kościołach Meksyku* (1927) i w *Opierzonej rewolucji* (1934, o Rosji Sowieckiej) opisywał naoczne wrażenia z podróży, nad inne wartości wybija się w tych opowieściach wyborny narrator, o żywiołym temperamencie, o dosadnej bystrości dowcipu i soczystej barwności słowa. Wszystkie te zalety ze spotęgowaną bezpośredniością występują w *Szczenięcych latach* (1934). Jest to jeszcze jedna książka ze wspomnień dzieciństwa i młodości, jakich od *Miasta mojej Matki* Kadena-Bandrowskiego po *Przylądek Dobrej Nadziei* Nowakowskiego ukazał się poczet niemały, zyskując naogół duże i szerokie powodzenie. Urok bezpowrotnej przeszłości wzrusza w nich narówni autora i czytelnika. U Wańkowicza staje się on jakby potrojony, gdyż z pamięcią o kraju lat dziecinnych splatają się w jedną całość wspomnienia wydziedziczonego kresowca i przerwanych nici rodowej tradycji szlacheckiej. Ale ów zapach minionych czasów nie zaciężył na myśli autora o tyle, aby przesłonił mu rzeczywistość rozrachunku dwóch prawd społecznych na ziemi kresowej. „O jakże kocham, syn tej ziemi, obie prawdy“ — wyznaje Wańkowicz, gdy opowiada pod koniec książki o krwawym konflikcie amarantowej prawdy szlachecko-ułańskiej z szarą i twardą prawdą chłopską. Autor ma zresztą jasny i nieuprzedzony pogląd na nieunikniony bieg konieczności dziejowej, tem niemniej nie odrzuca dziedzicznej tradycji wieków i we

własnej strukturze psychicznej odczuwa jej oddziaływanie. Szczerość, z jaką odsłania dwoiste nawarstwienie własnego poglądu na świat, w którym łączy uczuciowy tradycjonalizm z myślą człowieka nowoczesnego, wyciska na tych wspomnieniach swoiste piętno, przez co tem silniej uwydatnia się literacka rodzajowość szlacheckiej gawędy. Jej bezpretensjonalność kompozycyjna nie wyklucza bynajmniej wysokiego polotu artyzmu, znajdującego zawsze barwny i plastyczny wyraz dla treści bardzo urozmaiconej. Opis polowania z gończemi to artystycznie bodaj najpiękniejszy ustęp książki. Urywa się ona nagle, jak przerwało się życie polskich dworów kresowych.

Szczenięce lata Wańkowicza są poczęści koniecznem dopełnieniem tego pamiętnikarskiego obrazu przewrotu rewolucyjnego na kresach wschodnich, oglądanego oczami wydziedziczonych stamtąd ziemian polskich, jaki widzimy poprzez wspomnienia Kossak-Szczuckiej, Dunin-Kozickiej, Elżbiety z Zaleskich Dorożyńskiej *(Na ostatniej placówce*, 1925)... Ale książka Wańkowicza jest nadto poważnym wkładem do polskiej literatury na tematy łowieckie. Ten bogato rozwinięty dział gawędy szlacheckiej, mający niebylejaką parantelę aż w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza, wielokrotnie wprowadzany do tworzywa przedwojennej polskiej powieści ziemiańskiej, z wielkim artyzmem wydoskonalony w *Sobolu i Pannie* Weyssenhoffa, jest i po wojnie uprawiany. Z niemałym talentem opowiadają swe przygody i wrażenia łowieckie np. Stefan Krzywoszewski *(Z przeżyć i wrażeń myśliwskich*, 1925), Włodzimierz Korsak *(Rok myśliwego*, 1922), Stanisław Dzikowski *(Egzotyczna Polska*, 1931), St. Zaborowski *(W sercu kniei*, 1930), Jan Szczepkowski *(Władcy kniei*, 1929), Aleksander Janta-Połczyński *(O świcie*, 1928) i inni. Głęboką miłością przyrody, szczerością poetyckiego wzruszenia, dobrym polotem poetyckim i barwnym humorem wyróżnia się i na tem polu poeta Juljan Ejsmond *(W puszczy*, 1927; *Żywoty drzew*, 1929; *Moje przygody łowieckie*, 1929). Jak każdy rzetelny myśliwy, jest Ejsmond w tych książkach swoich odkrywcą nowych światów, choćby znajdowały się one w pobliskich nam ostępach leśnych lub na codziennie oglądanych naszem

okiem łąkach i polach. Cóż dopiero, gdy tym myśliwcem jest poeta, mający zdolność świeżego widzenia świata, a duszę wyjątkowo wrażliwą i czułą. Myśliwymi także, choćby z konieczności, bywają zazwyczaj podróżnicy, zwłaszcza w krajach egzotycznych.

W literaturze podróżniczej da się wydzielić kilka wyraźnych typów pisarskich, z których dwa są zasadnicze: podróże naukowe i podróże dla wrażeń. Ale istnieją też podróże przymusowe, z których w dobie niewoli powstała cała obszerna polska literatura syberyjska (źródłowo i dokładnie opracowana w pięknej monografji Michała Janika, 1928). Lata wojny wytworzyły nowy zastęp takich przymusowych podróżników polskich po całej kuli ziemskiej. Wielu z nich wydało drukiem swe pamiętniki i wspomnienia, a niejeden nabrał zamiłowania do dalekich wędrówek i nadal je uprawia i opisuje. Powstaje zupełnie odrębny i już bardzo obficie rozrośnięty dział literatury podróżniczej, który na tem miejscu może być tylko najpobieżniej omówiony, choćby dlatego, że miarodajna ocena wymagałaby stosowania kryterjów, wykraczających poza ramy niniejszego obrazu i kompetencje jego autora. Ogólnie wszak stwierdzić należy, że rozwój literatury podróżniczej niepomiernie zbliżył odległości, dzielące ludzi zamieszkujących rozmaite kontynenty, czyli wydatnie wpływa na wzajemne porozumienie człowieka z człowiekiem. I dla rozrastania się realizmu w literaturze pięknej niemałe znaczenie mają podróże, przynosząc bezpośrednią znajomość świata, rozszerzając widnokręgi obserwacyjne i wzbogacając zasób doznań osobistych pisarza i pośrednio czytelnika. Źródłem literatury podróżniczej muszą być realnie odebrane wrażenia, ich zaś wyrazem może być równie dobrze poemat, jak Słowackiego *Podróż z Neapolu do Ziemi Świętej*, albo dzieło naukowe, jak Sieroszewskiego *12 lat w kraju Jakutów* czy *Korea*. Odrębny rodzaj pisarski stanowią t. zw. *Listy z podróży*, których tak mistrzowskie wzory dał w naszej literaturze Sienkiewicz, a co dziś nazywa się reportażem literackim. Oddzielne zresztą typy literatury podróżniczej wzajemnie się mieszają, wchłaniając w siebie nadto całą wiedzę o danym kraju, braną z opraco-

wań naukowych i innych. Charakterystycznym przykładem mogą tu być piękne *Wspomnienia syryjskie* (1928) prof. Jana St. Bystronia, w których własne wrażenia etnografa i socjologa z podróży na wschód, do Bejrutu, Palmiry i Damaszku, obserwacje ludzi i ich życia we wszelkich jego objawach, rozważania i wnioski socjologiczne, poglądy na obecny stan polityczny, społeczny i kulturalny, ale i ze źródeł historycznych czerpane opowieści, np. o głośnej lady Stanhope, która w swej siedzibie wschodniej gościła ongi niemniej sławnego emira Rzewuskiego, składają się na barwną i żywą całość. Natomiast czytając np. książkę Franciszka Godlewskiego: *Wśród znieważanych bogów* (1930), niby z lotu ptaka oglądając Egipt, Syrję, Palestynę, Turcję, Grecję i Algier, bawimy się nietylko egzotycznemi widokami krajów i ludzi, ale również dzięki humorowi autora, polegającemu wprawdzie na dość łatwym komizmie dwuznaczników, igraszek językowych i paradoksalnego zestawiania pojęć, ale kulturalnym i pomysłowym, takie zaś obrazki, jak trawestacja *Odyssei,* jazda na wielbłądzie lub próba damasceńki ujmują nas stylem świeżej gawędy anegdotycznej w dobrym rodzaju. Odrębne zaciekawienie budzą dziś nowe warunki życia w Rosji Sowieckiej, czego wyrazem są także dość już liczne opisy podróży, których autorzy starają się odkryć własną prawdę faktycznego stanu rzeczy. Niektóre ciekawsze z tych opisów były lub będą tu wspomniane przy właściwych autorach. W ramach naszego wykładu ograniczyć się zresztą trzeba do rzeczy o lepszej wartości literackiej, a z kolei wypada się zająć kilkoma pisarzami, którzy literaturę podróżniczą uprawiają jakby zawodowo.

Poczytnością swych książek oraz szerokim rozgłosem w Polsce i zagranicą pierwsze miejsce zajmuje niewątpliwie ANTONI FERDYNAND OSSENDOWSKI (ur. 1876), odznaczający się wybitnym talentem literackim, zdolnością stapiania wrażeń autentycznych i rozległych wiadomości krajoznawczych z pomysłową wyobraźnią w tworzeniu zajmującej opowieści. Liczne jego książki, tłumaczone na różne języki europejskie, są jednak bardzo nierównej wartości, a przy masowej produkcji tego autora

trudno się dziwić, że pisze on często stylem niedbale puszczonym i posługuje się szablonowemi łatwiznami, obliczonemi na doraźny efekt u mniej wybrednych czytelników. Najlepszą i najciekawszą pozostanie zapewne pierwsza jego książka: *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* (1923), w której opowiada o własnych przygodach w Azji Centralnej podczas wojny mongolsko-chińskiej i krwawych rządów barona Ungern-Sternberga. Obfitość nieznanych szczegółów, zajmujący i niepozbawiony dramatycznych momentów bieg zdarzeń, treść nieraz wręcz sensacyjna i naturalna swoboda gawędy złożyły się na całość o swoiście romantycznym wdzięku. Następna książka z podróży po Azji: *W ludzkiej i leśnej kniei* (1923) ma charakter więcej naukowy, ale ścisłość tych relacyj podawano w wątpliwość. Niemniej ciekawe a może nawet barwniej ujęte są książki Ossendowskiego z wyprawy podróżniczej przez Afrykę: *Płomienna północ* (1926), *Pod smaganiem samumu* (1926) i *Niewolnicy słońca* (1928), oraz z podróży po Palestynie, Syrji i Mezopotamji: *Gasnące ognie* (1931). Z prób powieściowych, a wybitne skłonności beletrystyczne wyraźnie występują i w jego opisach podróży, do najciekawszych należą: *Pięć minut do północy* (1929), oryginalnie pomyślana lecz artystycznie zaniedbana powieść na tle wojny europejskiej i Ligi Narodów, zawierająca interesujące przekroje psychiki głównych narodów europejskich i przeniknięta ideą pokojowego współżycia, oraz *Lenin* (1929), śmiała i w swoim rodzaju udana powieść biograficzna, ale ze stanowiska literackiego najdojrzalszą książką autora jest ładne opowiadanie dla dzieci: *Życie i przygody małpki* (1928). Ostatnio wydał Ossendowski barwny obraz literacki *Polesia* (1934).

Tożsamością tła dziejowego z azjatyckiemi przygodami Ossendowskiego, własnym udziałem autora w opisanych zdarzeniach i objektywizmem widzenia i sądu odrębną uwagę zwraca bardzo zajmująco i kulturalnie napisana książka KAMILA GIŻYCKIEGO: *Przez Urjanchaj i Mongolję* (1929). (Ubocznie przypomnieć tu warto powieść Sieroszewskiego na tem samem tle historycznem osnutą p. t. *Dalaj-Lama).* Wymienionego autora nie na-

leży mieszać z JERZYM GIŻYCKIM, którego opis stosunków kolonjalnych w Afryce: *Biali i Czarni* (1934) stał się przedmiotem szerszego zainteresowania i sprzecznych ocen. Dużą werwą naracyjną odznacza się opis podróży i przygód LUDWIKI CIECHANOWIECKIEJ: *W sercu Sahary* (1933).

Wysokością poziomu, rozległością i głębią widoków kulturalnych oraz świetnym stylem prozy naukowej ponad inne wznoszą się wrażenia i refleksje prof. Romana Dyboskiego: *Stany Zjednoczone Ameryki Północnej* (1930). Ciekawe szczegóły i zastanawiające wnioski przynoszą żywo napisane: *U. S. A. Kartki z podróży po Stanach Zjednoczonych* (1929) prof. Juljana Makarewicza. Północno-amerykańskie stosunki gospodarcze szerzej uwzględnia Aleksander Szczepański (*Drapacze i śmietniki,* 1933).

Specjalistą od Ameryki Południowej stał się najruchliwszy dziś chyba podróżnik polski: kapitan MIECZYSŁAW B. LEPECKI (ur. 1897), zwiedzający nadto Afrykę i Rosję Sowiecką, ostatnio adjutant Marszałka Piłsudskiego. Egzotyzmem widzianych krajów i ludzi, umiejętnością dotarcia do tajników tubylczego życia, szczęściem do przygód i zręcznym układem potoczystej opowieści dobrze rywalizuje z Ossendowskim. Z licznych jego książek wymienimy: *W krainie jaguarów* (1924), *Pod tchnieniem sirocca* (1925), *35,000 kilometrów przez lądy i morza* (1926), *W selwasach Paragwaju* (1927), *Na podbój Amazonki* (1928), *Oceanem, rzeką, lądem. Przygody z podróży po Argentynie* (1929), *Na Amazonce i we wschodniem Peru* (1930), *Z Piłsudskim na Maderze* (1931), *Podróż do Egiptu. Wrażenia z podróży odbytej w r. 1932 z Marsz. Piłsudskim* (1932), *Sybir bez przekleństw. Podróż do miejsc zesłania Marsz. Piłsudskiego* (1934).

Wśród niewielu pisarzy, którzy zainteresowali się Brazylją, osobne miejsce należy się JERZEMU OSTROWSKIEMU (ur. 1896). Jego pierwszą i dotychczas najlepszą książką jest powieść: *Obok życia* (1924), w której w ramach niewyszukanej akcji a z dobrym realizmem przedstawił losy kryminalisty, wnikliwie wejrzał do dna życia na nizinach społecznych, poprzez duszę skazanego człowieka

pokazał narastanie poczucia prawa, żywo postawił odwieczne zagadnienie stosunku społeczeństwa do zbrodniarza. Zdarzają się w tym utworze pewne niedociągnięcia i dłużyzny, ale pokrywa je niewątpliwy talent pisarza, obdarzonego świeżem widzeniem rzeczywistości, wyczuloną wrażliwością duchową i zdolnością sugestywnej, plastycznej ekspresji. Słusznie napisał o tej powieści Grzymała-Siedlecki, że jest to „obraz wypisany na odartych ze skóry nerwach“. W opowiadaniu: *Sobieradek* (1925) wgląd w psychikę dziecka uległ pewnemu przytłumieniu, co Kołaczkowski przypisuje tendencjom pedagogicznym, związanym z zawodowemi zajęciami autora, oddanego sprawom wychowania młodzieży. Brak pogłębienia artystycznego, wątłość charakterystyk psychologicznych, skłonność do awanturniczych wątków sensacyjnych, wpadających w szablonowe łatwizny, i inne wady kompozycyjne psują następne powieści Ostrowskiego z doby wojennej (*Sztandar na maszcie,* 1925; *Chorągiew na dachu*, 1925) i z życia emigracji brazylijskiej (*Cathangara*, 1930; *Kobuz*, 1931), których wartość ratują jednak wyborne fragmenty w obrazowaniu gromady ludzkiej oraz jędrna, soczysta, pełna tężyzny proza polska. Natomiast książka Ostrowskiego o Brazylji: *Ziemia Świętego Krzyża* (1929), wbrew zastrzeżeniom, jakie podnoszono, jest w naszej literaturze współczesnej najpoważniejszem i najlepszem opracowaniem przedmiotu. Autor stara się przedewszystkiem rozwiać egzotyczną legendę o tej ziemi obiecanej, odrzeć ją z fałszywych blasków, nęcących poławiaczy przygód. W świetle wywodów Ostrowskiego Brazylja jest polem do pracy, trudnej i często niewdzięcznej, i to pracy wyłącznie fizycznej, bo autor wyraźnie i stanowczo ostrzega, iż imigracja inteligencji nie posiada tu żadnych szans. Wyjaśnia to być może, dlaczego polska emigracja brazylijska nie zdołała wytworzyć własnej literatury i nie wydała dotąd ani jednego wybitniejszego talentu.

Znany przedtem z prób poetyckich, których i potem nie zaniecha, ALEKSANDER JANTA-POŁCZYŃSKI przedstawia nowy typ powojennego podróżnika, który wyrusza w świat, aby z bezpośrednich wrażeń zdobywać wiedzę o najszerszych widnokręgach ludzkiej rzeczywi-

stości. Gdziekolwiek skierują go oczy świata ciekawe, czy do Ameryki Północnej, czy to do Litwy Kowieńskiej, czy też do Mandżurji (reportaże z tych podróży drukował w *Gazecie Polskiej* i *Wiadomościach Literackich),* stara się on zawsze dotrzeć do najistotniejszej, codziennej prawdy spotykanych na swej drodze wrażeń. Już w pierwszej swej książce: *O świcie* (1928), z wspomnień i tematów myśliwskich, Janta-Połczyński wyróżniał się unikaniem przysłowiowej blagi myśliwskiej, a nawet opowiadając legendy, celowo je tak przedstawia, aby czytelnik nie miał żadnej wątpliwości co do ich prawdy życiowej. Ten realistyczny sposób widzenia świata zaważył poniekąd ujemnie na poezjach Janty-Połczyńskiego *(Śmierć białego słonia,* 1929; *Krzyk w cyrku,* 1930; *Wielki wóz,* 1935), rodzajem obrazowania zależnych zpoczątku od wzorów awangardowych, mających jednak własny ton, zwłaszcza w ostatnim zbiorze, składającym się jakby z marginaljów podróżniczych. Są tu nieraz bardzo ładne fragmenty, np. wiersz: *W drodze:*

Ciężą chmury nad prozą ugorów.
Ciszę wzmaga wiatr muzykalny.
W punkt się zbiły promienie torów,
Zafalował horyzont skalny.

Popod niebem nawisłem i szarem
Podróż — rośnie turkotem stali,
Świat — nabrzmiewa nowym obszarem,
Człowiek tylko sam — i ciągle dalej.

Atoli najlepszą dotąd książką poety są wrażenia z podróży: *W głąb Z. S. R. R.* (1933). Inaczej niż jego polscy poprzednicy, np. Stanisław Mackiewicz *(Myśl w obcęgach,* 1931), czy Antoni Słonimski *(Moja podróż do Rosji),* Janta-Połczyński zdąża po najmniej znanych ziemiach, przemierza rozległą przestrzeń, między Magnitogorskiem a Dnieprostrojem zwiedza Ural, Turkiestan, Kaukaz i Ukrainę. Obdarzony bystrem okiem nieuprzedzonego i bezstronnego obserwatora, swe spostrzeżenia, przygody i refleksje podaje w formie niezwykle zajmującego reportażu, ale niektóre rozdziały jego podróży, np. noc na morzu Kaspijskiem i dzień w Baku, zdradzają skłonności

poetyckie i nabierają charakteru omal nowelistycznego. Dodaje to opisowi wdzięku, podnosi wartości literackie, nie pomniejszając ścisłości rzeczowej. W szeregu obrazów głęboko wnika w środowisko i w człowieka, nie przeocza dokonywujących się przemian, dostrzega ich znaczenie i nawet wielkość, ale zarazem pokazuje różne cienie, zarysowujące się na pograniczu dwóch ścierających się kultur w tem państwie nieobliczalnych możliwości, także obecnie cywilizowanem metodami Piotra Wielkiego. „Jakakolwiek — streszcza autor swe wrażenia — jest ta rzeczywistość, której poznania szukałem dotąd, wiem, że niema dyskusji. Życie wszystko pomieści w swoim obszarze. Nam nie zostaje nic innego, tylko czekać. Bo słowami nie można zbijać faktów. Ci, których nie zadowalają formułki, w jakich się u nas żyje, którzy wiedzą o konieczności przemian i reform, którzy wierzą w potrzebę przetwórczego wstrząsu, winni tamtemu światu móc przeciwstawić rzeczywistość lepszą, sprawiedliwszą, piękniejszą“. Taka konkluzja nie wynika jednak logicznie z całości zebranych w książce faktów. Pisząc przytoczone słowa, autor był pod hipnozą Dnieprostroja i Magnitogorska. Te olbrzymy techniki przesłoniły mu humanistyczny pogląd na świat, zresztą przejawiający się w książce bardzo stanowczo. Znajdujemy w niej niemało innych faktów, uprawniających do dyskusji. I to właśnie jest najlepszą tej książki zaletą i największą zasługą autora.

W tym krótkim przeglądzie egzotycznych wspomnień i pamiętników, wliczając nadto wymienione na innych miejscach niniejszego obrazu literatury współczesnej, daleko do jakiego takiego wyczerpania przedmiotu, co nie mogło tu być ani zamierzone, ani wykonane. Zależało tylko na tymczasowem stwierdzeniu i poparciu dowolnie wybranemi przykładami, że ten dział literatury istnieje, rozwija się i jak mniej więcej wygląda. Podobne stanowisko w ciągu wykładu zajmujemy w stosunku do rozpowszechniających się coraz więcej reportaży społecznych i obyczajowych, chociaż nieraz mają one dobry charakter literacki. Bo i naogół — słusznie ktoś zauważył — przeciętny poziom stylu pisarskiego mocno się poprawił

i nawet jest wyższy, niż dawniej. W doborze zaś materjału, ilościowo bardzo obfitego, trzeba się ograniczać. Dlatego i rozmaite pamiętniki lub wspomnienia z życia polskiego muszą tu być przeważnie pominięte. W jednym wszakże wypadku trzeba zrobić jeszcze wyjątek.

Książką tą jest *Mój Żyrardów* (1934) PAWŁA HULKI-LASKOWSKIEGO (ur. 1881), pisarza zaszczytnie znanego z licznych artykułów krytycznych, społecznych i literackich, zamieszczanych w czasopismach (zwłaszcza w *Wiadomościach Literackich*, tu m. in. w r. 1933, nr. 525: *Spowiedź Kalwina*, w *Tygodniku Illustrowanym*, *Gazecie Polskiej)*, a odznaczających się wielką erudycją kulturalną, samodzielnem pogłębieniem myślowem i bardzo szczerym w swej wzniosłości tonem szlachetnego człowieka. W tych wspomnieniach z dziejów polskiego miasta fabrycznego i z życia pisarza wyraża się tak samo rzetelna prawda człowieka. Hulka-Laskowski, syn robotnika żyrardowskiego, wychowany wśród „biedy z nędzą", własnym wytrwałym wysiłkiem woli zdobywał kolejne etapy wiedzy, od upartych prób samouctwa, aż po gruntowne wykształcenie filozoficzne na wydziale uniwersyteckim w Heidelbergu. Ważniejsze jednak dla czytelnika jego wspomnień, że urodził się z oczyma świata ciekawemi, a ze swej pracy odkrywania tajemnic zachował w pamięci tak żywą i wyrazistą treść, iż obraz życia, które mu pachniało przeróżnie, umiał odtworzyć nietylko z przekonywującą prawdą, ale i z pełnym aromatem rzeczywistości. Czy to lata dziecinne, ów tajemniczy kraj młodości, gdzie byle drobiazg staje się sprawą największej wagi, życie jest wciąż pełne sekretów, nieoczekiwanych radości i dojmujących rozpaczy; czy to doświadczenia chłonącego wiedzę samouka wraz z ową chwilą przejścia do nauki zorganizowanej, gdy ciekawy młodzieniec przemienia się w badacza; czy to naturalistyczne w swej nagiej prawdzie obrazki obyczajowe z życia polskiego miasta fabrycznego; czy niemniej autentyczne wspomnienia minionego ciężaru niewoli; czy to poprostu opowiedziane lecz tem rzetelniej odtworzone narastanie psychiki człowieka, dla którego i świat książek był źródłem najgłębiej przeżywanych niepokojów; czy to z wybornym

realizmem opisane czasy okupacji niemieckiej i wojny polsko-rosyjskiej; czy to doznania borykającego się z losem literata polskiego; czy też wręcz mistrzowskie obrazy Pragi Czeskiej i polskiego wybrzeża morskiego — te i inne rozdziały książki wprowadzają nas zawsze w bezpośrednie widzenie głęboko odczuwanej rzeczywistości życia, skąd przytem wyrasta zupełna prawda człowieka, którego dola łatwa nie była i który nie odsuwał się od trudności ani poszukiwał ułatwień, lecz szedł z podniesionem czołem prostą choć „niepraktyczną“ drogą. Jednem z pierwszych „odkryć literackich“ Hulki-Laskowskiego były *Wyznania literata* czeskiego pisarza Machara. „O literaturze — mówi nasz autor — miałem wyobrażenie bardzo awanturnicze, takie właśnie, jakie może mieć samouk, który jednym tchem spożywa Dostojewskiego, Krasickiego, Strindberga, Lama, czyli to, co akurat ktoś posiadał i co można było przeczytać. Wszystkie te rzeczy mierzyło się arcysubjektywnym miernikiem „podobania“: to było ładne, tamto jeszcze ładniejsze, inne rzeczy były straszne i pociągające. Nie wątpiłem, oczywiście, że wszystkie książki są zmyśleniem pisarzy, wytworami fantazji kapryśnej i niczem nie krępowanej. — I nagle Machar ze swojemi wyznaniami! Nie opisywał już jakichś „bohaterów“, o których ostatecznie można napisać, co się komu podoba, czyli prawdę i nieprawdę, ale pisał prosto o sobie. O biednem swojem dzieciństwie, o troskach i zgryzotach rodziców, o trudnościach w szkole, o służbie wojskowej, o pierwszych miłościach i pierwszych próbach literackich. Kochał jakieś dziewczęta, rozstawał się z niemi, zbliżał się do innych. Nie nie upiększał, wszystko nazywał po imieniu. Jakież to było nowe, pociągające, mocne! We krwi ozwały się jakieś atawistyczne głosy fanatycznych wyznawców, którzy dla prawdy poznanej szli na wygnanie, pozostawiając w ojczyźnie mienie, przyjaciół, wszystko. Prawda nie była taka ładna, jak zmyślenie, ale była inna, mocna, wspaniała, pełna zuchwalstwa“. W prawdzie Hulki-Laskowskiego niema zuchwalstwa, ale jest ona równie mocna i wspaniała, jak może być tylko prawda rzetelnego człowieka. Książka też jego dla niejednego czytelnika będzie tem, czem dla

jej autora były wyznania Machara. Ma on bowiem pokrewną barwę uczuciową, podobną bezkompromisowość w dochodzeniu do poznania i, mimo życiowe zawody, niezachwianą ufność w zwycięstwo prawdy. Wspomnienia Hulki-Laskowskiego są nadto książką o Żyrardowie, rodzinnem mieście autora, który brał żywy i publicystycznie czynny udział w powszechnie dziś znanej i dopiero niedawno zakończonej walce z rabunkową gospodarką kapitału obcego. Autor nie jest ekonomistą i bynajmniej nie rości pretensyj do reformatorskich projektów. Wie tylko jedno i stwierdza z przekonaniem, że dzieje się robotnikowi polskiemu krzywda, a przekonanie to popiera prostem przedstawieniem faktów. W jego zaś na ten temat rozważaniach występuje jedynie serdeczna troska o prawo człowieka. Prawda człowieka i prawo człowieka oto dwa wątki przewodnie książki i działalności Hulki-Laskowskiego. Wyłuskano tu tylko niektóre składniki treści, której forma (niejednolita zresztą, jak niejednakowe przedstawiono w niej życie) zasługuje na odrębną uwagę. Jest w niej jakiś nieważki aromat, niedający się zmierzyć probierzem ścisłego rozumowania. Aromat, płynący z duszy autora książki. Dusza to naprawdę piękna i wzniosła. Oto, co przedewszystkiem nas tu zniewala. Ale nietylko, bo także przekonywa nas mądrość człowieka, który zna wartość swego mózgu i umie nim władać. Niewątpliwy zaś artyzm, wzmagający się zwłaszcza w pewnych częściach książki, jest tylko jakby mimowolnym, poniekąd może bezwiednym naddatkiem. Artyzm to wszakże w najlepszym rodzaju. Artyzm prostoty, popartej głęboką kulturą duchową.

64.

Najwybitniejszym artystycznym przedstawicielem egzotyzmu w literaturze polskiej jest dziś FERDYNAND GOETEL (ur. 1890). Rodem z Suchej w Nowotarszczyźnie, przyszły pisarz szkołę średnią ukończył w Krakowie, poczem uczęszczał na wydział architektury w politechnice wiedeńskiej. W roku 1912 przyjechał do Warszawy z zamiarem poświęcenia się literaturze, ale na razie spełzło na niczem. Z chwilą wybuchu wojny, jako poddany austrjacki, internowany przez władze rosyjskie w obozie jeńców w Turkiestanie, pracuje przy różnych budowach, najpierw jako zwykły robotnik, wkońcu jako kierownik robót. Wraz z żoną, którą tam poślubił, boryka się z nowym losem, wreszcie w roku 1920 przez Persję i Indje powrócił do Europy. W roku 1921 objął posadę sekretarza Akademji Górniczej w Krakowie, którą po kilku latach porzucił i, mając już za sobą powodzenie pierwszych książek, przeniósł się do Warszawy i poświęca się wyłącznie literaturze. W jednej z dotąd najlepszych charakterystyce twórczości Goetla pisał w roku 1923 Stanisław Rogoż: „Zarówno powieść jak i nowele F. Goetla powstały na podłożu rewolucji rosyjskiej. Rewolucja dostarczyła autorowi bogatego materjału, jak dostarczyła go kilku innym pisarzom polskim. Rzecz to zresztą całkiem prosta i naturalna. Interesującą staje się dopiero z chwilą, gdy stwierdzimy, że stosunek tego autora do rewolucji jest co się zowie oryginalny, w powieści polskiej, poruszającej ten temat, zupełnie nowy... Wogóle nic historji, nic polityki, nic publicystyki. Poprostu spojrzenie na świat i człowieka, który tak czy inaczej przeciwstawia się żywiołowi, ocala w ten czy

inny sposób swą wolność, z rozbicia wynosi całą głowę, a nabrawszy w płuca nowego powietrza, bynajmniej nie myśli szukać nowych wrażeń, za to co tchu biegnie ku własnemu szczęściu, pośpiesznie odszukuje, porzucone nie z własnej winy, szlaki życia... Oblicze autorskie Goetla rysuje się wyraziście. Jest to pisarz świadomy celów i dróg, które do nich wiodą. Skupiony i w zdradzaniu stanów wewnętrznych powściągliwy, czuwa, by nie uszedł jego uwagi moment, w którym ześrodkowane, dojrzałe uczucia wydobędą na jaw tajemnicę człowieka. Ostrożny w sądzie, uzna zawsze za najwyższe kryterjum wartości człowieka jego postawę wobec przemocy życia, jego zdolność przeciwstawienia się niebezpieczeństwu. Uzna też i uwielbi jego ofiarę, ale zawsze tam tylko, gdzie ona przyniesie innym szczęście, a choćby tylko pożytek, ratunek (*Samson i Dalila*). Znajdzie wyrazy męskiego zachwytu wobec ofiary innej, może i zbytecznej, daremnej, ale niosącej wyzwolenie z beznadziejnej walki o szczęście (Kumre w *Kar-Chacie*). A wreszcie (co nie jest chyba rzeczą błahą) w człowieku dalekich, obcych światów ukaże istotę bliską, bratnią, zdolną zrozumieć i przeżyć nastroje wzniosłe i szlachetne (Sart w powieści *Kar-Chat*)".

Pierwszą, chociaż później wydaną, książką Goetla był opis wrażeń i przeżyć podczas ucieczki z bolszewickiego Turkiestanu: *Przez płonący Wschód* (1923, napis. 1921). Przedstawione w tej książce doznania miały nietylko egzotyczne tło i wyjątkowe, przymusowe warunki podróżowania, ale równocześnie krystalizowały, co się w odbiciu artystycznem odzwierciedla, osobowość człowieka o wyjątkowo męskiej postawie duchowej. Owa męskość ducha jest bodaj najbardziej znamiennym rysem artystyczno-moralnej postawy twórczej Goetla i wyraźnie się przebija także w nielicznych jego wierszach lirycznych, drukowanych w *Zwrotnicy* i *Pamiętniku Warszawskim*. Wyznaje poeta, iż za jedyne poczytuje sobie szczęście, że „unieść zdołał jako skarb najdroższy — milczące usta i ściśnięte pięście". Zwartość, jędrność i opanowana siła są też zasadniczemi czynnikami stylu pisarskiego Goetla. Na świat i otoczenie patrzy Goetel okiem bystrem i nie-

uprzedzonem. Ze spostrzeżonych faktów z rzadką celnością snuje wnioski, wnikliwie docierające do rdzenia zagadnień. „Jakżeż wszystkich zmęczyła wojna!... — pisze Goetel w pierwszej swej książce. — Jak dokuczyła, jak obrzydła wszystkim!... I jak nie nauczyła niczego — żadnego z nich! Nikt nie ufa drugiemu i patrzy nań, jak na wilka, bo się czuje owcą skrzywdzoną. — Otóż i to! Same ofiary, a żadnych winowajców!“ Gdzieindziej znowu w tejże książce tak ujmuje wzajemny stosunek ras: „Kolorowi przestali wierzyć w nadprzyrodzoną wyższość białych i nauczyli się ich nienawidzieć; biali pojąć nie chcą, dlaczego ich nienawidzą kolorowi“. Znamienne to, iż ukryty za temi słowami, w innych utworach Goetla wyraźniej zaznaczony, humanitaryzm nie ma w sobie ani kropli jakiejś sentymentalnej łezki, a w swej odważnej szczerości nawet nie zatrąca frazesem. Goetel wypowiada się poprostu i po męsku, z „milczącemi ustami i ściśniętemi pięściami“. I dlatego słowa jego bywają tak mocne, iż niekiedy stają się aż twarde. Jest w tem bezwiedna, samodzielnie powzięta koncepcja nowej rzeczowości literackiej, a swym pozytywnym stosunkiem do życia Goetel wypełnia jeden z głównych postulatów nowego realizmu.

Z wrażeń i wspomnień turkiestańskich powstały pierwsze utwory powieściowe Goetla: *Kar-Chat* (1922), *Pątnik Karapeta* (1923) i *Ludzkość* (1925). Krytyk francuski, znany tłumacz *Chłopów* Reymonta, Franck L. Schoell, z powodu francuskiego przekładu wyboru opowiadań Goetla, porównywał je z *Nowelami azjatyckiemi* Gobineau. Zdaje się jednak, iż zwłaszcza co do *Kar-Chata* dałoby się tu raczej wskazać pewne pokrewieństwo z syberyjskiemi powieściami i nowelami Sieroszewskiego. Wrażenie to szczególniej nasuwają świetnie odmalowane postaci Sarkara i Kumre, tak znakomicie pogłębionej przez niezwykle dyskretne i subtelne ujęcie uczucia miłosnego. Ale właśnie zdolność świeżego widzenia i realistycznego odtwarzania, prawda psychologiczna i logika kompozycyjna budowanej przez pisarza nowej rzeczywistości ludzkiej — są najlepszym sprawdzianem, że dzieło Goetla powstawało nie z przejęcia się jakiemiś, choćby

najwięcej mu odpowiadającemi, wzorami literackiemi, lecz z własnej potrzeby wewnętrznej i z samodzielnego wysiłku twórczego.

Już w *Kar-Chacie* znajdują się ustępy, gdzie występuje tak właściwa Goetlowi swoboda naturalnego humoru. Cecha ta, będąca walną zaletą każdego powieściopisarza, znalazła szersze ujście w *Pątniku Karapecie* i *Kosie na Pamirze,* gdzie nawet przykre lub smutne tło zdarzeń zostaje przesłonięte komicznem przedstawieniem przygody czy osób. Choć zdawać się może, iż komizm Goetla ma w sobie coś z brawury, co występuje wyraźniej, gdy zestawimy jego utwory humorystyczne z takiemi, jak np. *Schmerzenreich* czy *Ludzkość,* gdzie — wbrew optymistycznemu zakończeniu ostaniej noweli i mimo ogólną afirmację życiową — skłonni jesteśmy podejrzewać autora o głębiej zakorzeniony pesymizm. Niezależnie jednak od tego, humor Goetla ma w sobie moc i tętno żywiołu. Z tego względu charakterystyczna jest cięłość dialogu w *Kosie na Pamirze,* a zwłaszcza *Ostatni bój* z późniejszego tomu naogół artystycznie gorzej udanych *Humoresek* (1927).

W jednym ze słabszych utworów Goetla, podobno najwcześniejszym z drukowanych, w *Komisji,* uwydatnia się pewien rys, który może być probierzem wyjątkowo trafnego ujmowania zagadnień psychologicznych. Mam tu na myśli sposób przedstawienia irracjonalizmu rzeczywistości rewolucyjnej, co zresztą znalazło wyraz i w *Kar-Chacie,* w bardzo znamiennej rozmowie zbiega z komisarzem bolszewickim na temat człowieka. „Może się tam — rozmyśla zbieg na innem miejscu tejże powieści — boją jedni drugich, cierpią nędzę i niedolę jedni przez drugich, prześladują się w myśl zabawnych haseł i wymyślonych programów, ale czyż wszystko to nie było jeno dziecinnem nieporozumieniem, o którem wiedzieć tylko starczyło, aby go uniknąć?“ Otóż wiedzę o tej i wielu innych sprawach ludzkich posiada Goetel w wysokim stopniu. Jak bystro widzi i wnikliwie odczuwa psychikę człowieka, tego — obok wielu innych — przykładem spostrzeżenie w *Samsonie i Dalili,* iż pan Józef, wybornie odmalowany typ andrusa z warszawskiej Woli, za je-

dyny grzech śmiertelny uważał pojęcie zdrady. Opowieścią zaś o psie *Schmerzenreichu* dał Goetel świadectwo, że z niemniej przekonywującem prawdopodobieństwem umie też odtwarzać psychikę zwierzęcia. Ta rzeczywistość stwarzanego przez pisarza świata narzuca się tem sugestywniej, że Goetel — zgodnie z dziś powszechnie obowiązującą metodą twórczą — nie opisuje go, lecz przedstawia w dynamice stających się zdarzeń, w dobrze uruchomionych obrazach działania i czynu.

Wszystkie wskazane tu i inne zalety Goetla jako pisarza, tylko z większą jeszcze siłą, ze znacznem pogłębieniem i z wzmożoną dojrzałością artyzmu występują w powieści: *Z dnia na dzień* (1926). Już sama oryginalna forma budowy powieściowej, śmiała próba odświeżenia techniki pamiętnika i połączenie go z pisaną równocześnie powieścią, bardzo umiejętne przeplatanie obu tych wątków i zadziwiająco zręcznie przeprowadzone zlewanie się rzekomej fikcji z rzeczywistością w jednolitą całość — były dowodem zupełnie świadomego i szczegółowo przemyślanego zamiaru artystycznego, przypominającego pokrewne zadania formalne *Pałuby* Irzykowskiego i *Fałszerzy* Gide'a, ale zapewne podjętego niezależnie i napewno wykonanego inaczej, nadto z o wiele lepszą spoistością organicznej konstrukcji twórczej. Korzystając z formy pamiętnika, wprowadził do niego autor także rozmyślania o zagadnieniach artyzmu powieściowego, które wolno przyjąć za bezpośrednie wyznania Goetla. Są one tak znamienne i tak ściśle przylegają do jego postawy twórczej, że można je przytoczyć, jako bardzo rzadki objaw autokrytycyzmu pisarza. „Artysta — pisze Goetel — różni się od zwykłego śmiertelnika tem, iż umie okiełznać swą fantazję... Porywam się na pisanie o ludziach i pochlebiam sobie, że piszę *prawdziwie*... Krócej bodajże już nie można. Czuję już w powietrzu utyskiwanie, żem się nie zapuścił w głębiny psychologicznych dociekań, żem nie oświetlił subtelnych przemian i niewidzialnych sprężynek w duszy bohatera, żem go wyciosał zgruba, jakgdyby chodziło tu o wizerunek jakiegoś Indjanina, czy Czukcza. Gdzież ojczyzna, gdzie narodowy dramat w duszy Tadeusza, gdzie tęsknota za do-

mem i rodziną, gdzie owe tysiączne drgnienia serca i załamania myśli, gdzie owe mgławice ideałów, które składały się na interesującą *psyche* przedwojennego pokolenia? Wszystko to było — było i przeszło, przeszło i zamilkło wobec potęgi wojny i potęgi walczącego o swój los człowieka... Przedewszystkiem trzeba się trzymać zasady pisania tylko nieodzownych i najściślej związanych z tematem *rzeczy*. Powieść polega *na naiwnem uproszczeniu życia*... Godna człowieka jest tylko ta praca, która go przerasta..." Słowa to, do których jakikolwiek komentarz jest zbędny. Mówią prosto i jasno same za siebie i dobrze określają ich autora. Porównanie powieści *Z dnia na dzień* z *Pałubą* Irzykowskiego szczegółowo przeprowadził Jerzy Eugenjusz Płomieński (w książce: *Szukanie współczesności*). Ten wnikliwy i ogarniający szersze widoki kulturalne krytyk pisze m. in., że „Goetel ujął podobny zamiar artystyczny inaczej, dał jego nowy przekrój i płaszczyznę. *Z dnia na dzień* nie posiada niewątpliwie intelektualnej głębi i olśniewającej siły dialektyki *Pałuby*, burzącej rewolucyjnie skostniałe schematy formalne i szablony literackie, przewyższa ją jednak szerokością widnokręgu uczuciowego i sharmonizowaniem elementu myślowego z artystycznym. Dzięki dwutorowej kompozycji powieści, co pozwala plastycznie unaocznić stosunek tworzywa czy materjału twórczego do samego procesu, czytelnik poznaje sekret warsztatu literackiego, ma możność spoufalenia się z psychologją tworzenia w narastającej kolejności jego etapów rozwojowych. Zbieżność dwóch akcyj, pozostających do siebie w stosunku chronologicznie następczym a równocześnie przyczynowym, zestawienie zespołu rzeczywistych doznań w niewoli rosyjskiej, ujętych w formę pamiętnikarskiej kroniki, spisywanej codziennie przez bohatera powieści, z ich literacką transpozycją jest w zamiarze autora mozołem określenia granicznych kopców między życiem a literaturą, wysiłkiem rozgraniczenia autonomji sztuki i życia. — Goetel zaakcentował subtelnie ich główne punkty styczne i rozbieżne, wzajemne filjacje, zazębienia i nieodwołalne odskocznie, wynikające z różnic ustroju tych obu dziedzin. Podobnie, jak Irzykowski, okrzyczaną *al-*

chemję aktu twórczego pozbawił nimbu cudowności, zdetronizował jego irracjonalny majestat, znajdując jego rodowód i przeznaczenie w najgłębszych źródłach życia społecznego. — Na tem kończą się, zresztą dość luźne, podobieństwa z *Pałubą*. *Z dnia na dzień* nie traci bowiem nic z czaru prawdziwej sztuki, której celem jest twórcza, wyzwalająca *katharsis;* mimo swojego ostrza rewizjonistycznego, mimo odważnych rzutów analizy, jest jej apologją (sztuki), lecz apologją sztuki wyzwolonej z pęt wyłączności przywileju estetycznego, legitymującej się współtwórczą postawą wobec życia. — — Liryzm, buchający z kart powieści dramatycznem napięciem — ścisza autor z wytrawnym kunsztem epika. W prozie Goetla stapiają się wogóle bez reszty elementy liryczne, epickie i dramatyczne w całość organicznie jednolitą, potwierdzając najdowodniej (nie od dzisiaj bynajmniej) całą bezpodstawność sztucznego zamykania treści życia ludzkiego w ciasnych szufladkach literackiego gatunku. — *Z dnia na dzień* jest powieścią nietylko o sobie samym, więc o wyraźnych znamionach autobiograficznych, lecz również o swojem pokoleniu i epoce. Pełno w tej książce wnikliwych rozważań na temat psychologji powojennego człowieka, pełno smagającej ironji pod adresem obecnej rzeczywistości polskiej. Jest ona poniekąd psychologicznym dokumentem epoki, chorej na całkowitą anemję wielkiego ideału i dogmatu. Goetel jest wysoce spostrzegawczym obserwatorem i nieubłaganym diagnostą. Galerja postaci w jego powieści, zapuszczająca swoje korzenie duchowe w glebę rzeczywistych stosunków, zagarnia w siebie szerokie połacie życia polskiego w jego ukształtowaniu powojennem". — Dodać tu nadto trzeba, że ta galerja osób powieściowych jest obfita i różnorodna. Z równą siłą i umiejętnością przedstawił autor mężczyzn, kobiety i dzieci. Nie wahał się obnażać ludzkie błędy i omyłki, nie unikał słów dosadnie określających moralną wartość czynów swoich postaci. Są to ludzie naprawdę żywi i rzeczywiści. Jedyna osoba, wyrastająca ponad świat zwykłych stosunków ludzkich, to tajemniczy Szmid, przypominający poniekąd symboliczne postaci dramatów Przybyszewskiego. Potrzebny był wszakże autorowi dla wy-

rażenia wyższego, ideowego poglądu na bieg spraw ludzkich. Szmid jest symbolem odrodzenia moralnego. Powieść kończy się jego słowami, iż „niema człowieka bez Boga!“

Dramat walki człowieka o prawo do indywidualnego życia przedstawił Goetel w sztuce historycznej: *Samuel Zborowski (Rycerz na Podolu,* wyd. 1929, odznacz. II nagrodą na konkursie dramatycznym krakowskiego teatru miejskiego). Zdaje się nie ulegać wątpliwości, iż w tej walce autor uczuciowo stał po stronie bohatera dramatu i że konieczność poddania się celom ogólnym, wyrażoną w epilogu, narzucił sobie nakazem rozumu. Ów nakaz wszakże wypłynął z pobudek wewnętrznych, do jego potrzeby dopracował się autor na drodze w głębi ducha toczonej walki. Myślą przewodnią epilogu, myślą samym dramatem niedostatecznie przygotowaną, jest apoteoza praw Rzeczypospolitej, wobec której ugiąć się musi samowola jednostek. Kanclerz Jan Zamoyski otwiera tu swą własną, „prywatną“ duszę, a wysunięciem idei ogólnej ponad ideę indywidualną są spiżowe słowa króla Batorego, który jest w epilogu osobą centralną, niepozbawioną bliższych nam aluzyj politycznych. Ostatecznie jednak zwycięża widok ciągnącej husarji Żółkiewskiego, bo dopiero wtedy sejm uchwala podatek na wojnę. Epilog dramatu dzieje się już po śmierci jego bohatera. We właściwej akcji swej sztuki z dużem znawstwem ludzkiej psychologji odsłonił Goetel dzieje duszy nazbyt hardej i dumnej, aby zmieścić się mogła w ramach społecznych, krępujących jej orle loty. Zakończeniem tego wątku dramatycznego jest scena, w której Zborowski przed nadejściem kata modli się do Boga, aby mu „tylko kąt jakiś dał w nieśmiertelności, by słyszał serce, którem ziemia płacze!“ Dramat Goetla, w którym w sposób indywidualnie przyswojony i przemyślany zespolono przesłanki poprzednich opracowań tego tematu w improwizacji petersburskiej Mickiewicza, w dziełach Słowackiego, Szujskiego i Żeromskiego, wyrósł przedewszystkiem z zadumy nad teraźniejszością polską, transponowanej na wyjątkowo podatny do interpretacji historjozoficznej fakt z przeszłości dziejowej, ale w wykonaniu artystycznem wzięło górę zainteresowanie ludzką prawdą życia. I dlatego epilog

w stosunku do dramatu stał się nadbudową. Sam dramat kompozycyjnie ma charakter raczej kroniki, zbliża się do powieści. Oddzielne odsłony tętnią jednak strumieniem życia i głęboką treścią psychiczną, a całość przewyższa współcześnie podjęte próby Szpotańskiego i tembardziej Brończyka.

Przedtem wydał Goetel dwa tomy wrażeń podróżniczych: *Egipt* (1927) i *Wyspa na chmurnej Północy* (1928). Egipt żywiej do autora nie przemówił, książkę o nim nazwał sam „próbą geografji literackiej". Nie stał się też podnietą dla wyobraźni twórczej, co pośrednio pozwala zrozumieć dokładniej, jakie żywioły przyrody silniej oddziaływują na myśl i uczucie tego pisarza. Natomiast Islandja, o której napisał jeden z najpiękniejszych utworów polskiej literatury podróżniczej, wywołała w nim głębokie wzruszenie, żywo i bezpośrednio przejął się jej widokiem i z niepospolitym artyzmem odtworzył urok dzikiej skalistej przyrody północnej. Zdając sobie sam sprawę z tego, co czytelnicy odczuwają, czytając książkę, wyznaje: „Pojąłem, iż w duszę mą wkradł się nowy czynnik niepokoju, że się w niej otwarły jakieś nowe źródła myśli". Z tych źródeł powstała nowa powieść Goetla: *Serce lodów* (1930, na podstawie pierwodruku w *Tygodniku Illustrowanym* odznaczona w roku 1929 państwową nagrodą literacką). Wbrew zastrzeżeniom krytycznym, jakie podnoszono, a Kołaczkowski posunął się tak daleko, że *Serce lodów* nazwał wręcz „całkiem śmiałem wkroczeniem na pole najczystszej blagi artystycznej", Pomirowski zaś pomija je, jako utwór „mało oryginalny, nasiąkły wieloma wpływami obcych autorów", — wydaje mi się, iż stawiane tej powieści Goetla zarzuty są w znacznej mierze niesłuszne i autora krzywdzące. Filjacje z Conradem i z pisarzami skandynawskimi występują nie tutaj dopiero, a wynikają one z osobistego powinowactwa duchowego i w danym wypadku z tożsamości przedstawionego w powieści środowiska geograficznego. Zwłaszcza wzgląd ostatni nie powinien być przeoczany. *Serce lodów* nie jest naśladownictwem powieści skandynawskiej, lecz wynikiem tej samej atmosfery, w której pomysł powstał i skąd wzięto do niego tworzywo obserwacyjne. Conaj-

wyżej przypuścić można, iż Goetel, uległszy wpływowi atmosfery, nie zdołał się jeszcze z niej wyzwolić i, pisząc powieść, dał się pociągnąć narzucającym się wzorom, z tej samej atmosfery zrodzonym i najściślej z nią zespolonym, wskutek czego napisał książkę, o której nie da się stwierdzić, aby była zależna od takiego a takiego utworu czy pisarza skandynawskiego, ale o której musi się powiedzieć, że jest w stylu skandynawskim. Co przedewszystkiem i w *Wyspie na chmurnej Północy* i w *Sercu lodów* uderza, to bardzo głęboki stosunek autora do przyrody. I jak przyroda porywa nas swą nieludzką potęgą i pierwotnem pięknem, skąpo jednak udziela wyjaśnień, coby rozwiązywały zagadnienia dręczące myśl ludzką, tak samo ludzie Goetla nie są skłonni do drobiazgowych rozstrząsań chorobliwych stanów duchowych, ani do rozpływania się w subjektywnym liryzmie uczuć. Jest zaś Goetel mistrzem w opisach przyrody. Oto dla przykładu opis burzy północnej: „...Dziwne to było zjawisko. Najpierw pociągnął pustynią, niosąc przed sobą tuman żółtych, wulkanicznych popiołów. Za kotarą pyłu słońce sczerwieniało nagle i świeciło jak krwawa żagiew, otoczona kłębowiskiem brunatnych dymów. W blaskach tych świat cały przybrał na chwilę jeden kolor i zdawał się być wykutym z miedzi. Ludzie wyglądali jak posągi. Później, gdy przeszła główna fala huraganu i, rozbiwszy się w przestrzeni, zakręciła tu i owdzie trąby powietrzne, ukazały się na niebie obłoki. Wypełzły niewiadomo skąd z prawej, z lewej strony, z przodu i z tyłu; jedne przy ziemi samej pełzające, inne górnemi szybujące szlakami. Rosły w oczach i w oczach niknęły, krzyżowały się, łączyły i rozdzielały na nowo — słońce raz ginęło za niemi, raz wychodziło z powrotem — nikt na ziemi i na niebie nie wiedział, jaka chwila ma być burzy zaczynem". W podobny sposób Goetel wprowadza i stawia przed wyobraźnią czytelnika swoich ludzi. Zwłaszcza tubylcy islandzcy wyrastają przed nami z równą plastyką, jak zjawiska przyrody, z tą wszakże różnicą, iż gdy chodzi o ludzi, Goetel uwydatnia przedewszystkiem ich postawy duchowe, podczas gdy rysy zewnętrzne ciała są jakby dodatkowym tylko wyrazem wewnętrznej treści człowieka.

Zanim dowiemy się o przyczynach wrogiej postawy Einara w stosunku do profesora Zataja, widzimy go najpierw, jak siada na progu swej chaty, symbolicznie strzegąc do niej wejścia przed nieproszonymi przybyszami z za morza. I wiemy już o nim niemal wszystko, bo cały później przedstawiony przebieg zajścia będzie już tylko anegdotą. Wprowadzenie do powieści dziennika profesora Zataja nie ma tu tego usprawiedliwienia artystycznej kompozycji, jak to było w *Z dnia na dzień,* jest to tradycyjny sposób techniki powieściowej, ale ta wkładka, choć przerywa akcję, zrasta się z jej właściwym rozwojem, a choć są w niej opisane zdarzenia z przed lat dwudziestu, staje się ona bezpośrednim ciągiem dalszym wątku powieściowego, tylko przesuniętym poza granice zwykłego czasu. Dziennik Zataja zawiera też ośrodek pomysłu powieściowego i daje sposobność do celnych uogólnień aforystycznych. Np.: „Mieć albo nie mieć odwagi — zdaje się, że jest to rzeczywiście ten jeden jedyny pewnik w grze miłości, a może i w życiu całem. Wszystko inne stwarza nasza zawodna i chwiejna wyobraźnia". Albo tamże: „Przecież główną sprawą duszy ludzkiej nie są odpowiedzi, lecz pytania". — Fabuła, oryginalnie pomyślana, rozwija się z żywem napięciem epickiem i w dramatycznie uruchomionych sytuacjach i dialogach. Jest to powieść o miłości. Podobnie, jak w *Z dnia na dzień,* miłość jest tu żywiołem biologicznym, w którego kręgu rozstrzygają się najważniejsze sprawy człowieka. Potęga tego żywiołu w *Sercu lodów* uwypukla się nadto przez egzotyczny świat ludzi o kształtach jakby posągowych, ale dobrze przylegających do odrębnego, surowego piękna północnego krajobrazu. Z subtelnem odczuciem wprowadzona wzajemna tęsknota europejczyków ze stałego lądu i Islandczyków do obcego im świata przygód dobrze podkreśla ową wieczną tęsknotę człowieka do nieznanego, owo poszukiwanie „nowych czynników niepokoju". I całe *Serce lodów* jest z takiej tęsknoty wysnutą ładną o niej baśnią. Niema powodu, aby za to, jak czyniono, obrzucać autora zniewagami.

Dopiero po czterech latach wydał Goetel następną i na razie ostatnią swą książkę: *Podróż do Indyj* (1933).

Z powodu tej książki napisał ktoś, że Goetel patrzył na Indje oczami Anglika. Jest to nieporozumienie, którego istotę wyjaśnia pośrednio i mimowoli Michał Choromański w jednym ze swych feljetonów ze Szwajcarji, gdy pisze o „pseudo-patrjotycznym, łzawym leksykonie patetycznych wyrazów porozbiorowych emigrantów“. Otóż Goetel patrzy na świat ze stanowiska jakby przyrodniczego, czyli trzeźwo i realnie. W dobie niewoli przyzwyczailiśmy się z Indjami przedewszystkiem współczuć, jako z narodem również ujarzmionym przez obcą przemoc i już dlatego nam bratnim. Natomiast Goetel pokazał nam Indje z aspektu europejczyka, pozytywnie przeciwstawiającego się obcej mu duchowo, uczuciowo i myślowo kulturze wschodniej. Wprawdzie z Indjami wiąże nas legenda praaryjska, a o dawnej kulturze indyjskiej, bardzo zresztą cennej i wysokiej, urobiliśmy sobie mityczne pojęcie, niby o źródle wszechwiedzy, ale dziś jest to kultura najzupełniej wschodnia. „Jako namiętny zwolennik doświadczeń naocznych, — wyznaje Goetel — pojechałem do Indyj. Nie wiem, czym tu zrozumiał Wschód — jednakże dopiero tu zrozumiałem i nauczyłem się cenić Europę. Jest to najdonioślejszy rezultat mej podróży“. Rezultat, dodajmy od siebie, bardzo poważny. A uważny czytelnik książki Goetla, podobną z niej zdobyć może korzyść. Tem cenniejszą i tem więcej na czasie, że w pewnych kołach naszej inteligencji szerzy się moda czy skłonność do poszukiwania źródeł odrodzenia duchowego na Wschodzie. Jaskrawym przykładem zainteresowanie, jakiem darzono Krishnamurtiego! Książka Goetla, oparta na wrażeniach bezpośrednich, na spostrzeżeniach zebranych przez bezstronnego a nieuprzedzonego w żadnym kierunku podróżnika, rozwiewa niejedno z naszych mglistych na temat indyjski złudzeń, z jednakowo spokojnym sądem przedstawia ruch wyzwoleńczy patrjotów indyjskich i angielską pracę kulturalno-organizacyjną, czyli cywilizacyjną, ale przedewszystkiem daje trzeźwy wgląd w egzotyzm indyjskiego zwyczaju i obyczaju oraz w niewspółmierność zasadniczych pojęć etycznych człowieka Wschodu z naszemi pojęciami człowieka Zachodu. Odrębne zaciekawienie budzą rozdziały o pracy polskich misjonarzy

chrześcijańskich w Indjach. Rozdziały te niech wolno polecić bacznej uwadze naszych „teozofów“, wpatrzonych w „światło ze Wschodu“. Bo właśnie w dziedzinie religijnej najwyższa pora dobrze sobie uświadomić, że cywilizowany europejczyk może być li tylko chrześcijaninem. Przeświadcza nas o tej prawdzie i Ghandi, jakim go widzimy poprzez książkę Goetla. *Podróż do Indyj* Goetla odsłania najrdzenniejszą istotę konkretnego zagadnienia, na czem polega żywotność kultury zachodnio-europejskiej i dlaczego, bez względu na osobisty nasz stosunek do spraw religijnych, chrześcijański pogląd na świat jest jedynym, który wpełni odpowiada potrzebom, żądaniom i celom naszego życia indywidualnego i społecznego. Wyraził się Goetel w odpowiedzi na jakiś wywiad, że w nowym swym utworze zamierza podjąć „ofenzywę na przerost ingerencji haseł społecznych w życie jednostki“. Wyznanie to rzuca również światło na stanowisko osobiste pisarza, który tymczasem ogłasza (w *Gazecie Polskiej)* swoje wrażenie ze Śląska. Jest to objaw znamienny, zauważony już przy Ossendowskim, że nasi podróżnicy egzotyczni przenoszą swe badania naoczne na tereny krajowe.

65.

Gdy w zakończeniu *Urody życia* Żeromskiego Piotr Rozłucki, po katastrofie samolotu uratowany przez pancernik niemiecki, spostrzega piasczyste wybrzeże, a na jego zapytanie, jak się nazywa ten ląd, odpowiadają oficerzy chórem: „Pommern", — wtedy rozbitek „wytężył wzrok w tamtą stronę. Wpatrzył się w żółte, lśniące na słońcu wybrzeże. Podźwignął ręce i wyciągnął je do dalekich — dalekich białych domków kaszubskich, o których marzył przez całe życie. Wyszeptał: — Pomorze..." Słowa te, pisane w roku 1912, zbliżyły Żeromskiego z Bernardem Chrzanowskim (ur. 1861), wybitnie zasłużonym działaczem narodowym w Wielkopolsce, także autorem szkiców: *Na kaszubskim brzegu* (1910) i in., zwanym Chałubińskim polskiego wybrzeża (ob. o nim Stefana Papée: *Kwiaty na ugorze,* 1929). Po odzyskaniu, wraz z niepodległością, wybrzeża kaszubskiego, wielki pisarz w *Wietrze od morza* i *Międzymorzu* narodowej tęsknocie do własnego morza dał naprawdę artystyczny wyraz i zarazem wskazał następcom obowiązek dalszej uprawy tego dla literatury, także dla malarstwa i muzyki, nader wdzięcznego wątku. Ogólnie zaś wątek morza już wcześniej stał się wydatnym przedmiotem literackiego opracowania w utworach Sieroszewskiego, co obszerniej wskazano (bodaj poraz pierwszy) w tomie I-ym niniejszego obrazu literatury współczesnej. Mimochodem wspomniano również opowieść Artura Gruszeckiego: *Tam, gdzie Wisła się kończy...* (1903), po której dopiero w ćwierć wieku Jerzy Bandrowski w *Zolojce* (1928) dał nową powieść o ludziach morza polskiego. „My Polacy — mówi ostatnio wymieniony autor — nie patrzymy na morze, jak na dziki i wrogi sobie świat, rzucający na nas tylko burze

i łodzie piratów. Nie stajemy też na brzegu morskim z komendą na ustach lub z wrzaskiem spekulujących handlarzy ryb. Obejmujemy je miłośnie ramionami duszy jako wielki świat, do którego też mamy prawo i nie rzucamy obelg na odmęty niezmierzonych wód, pamiętając, iż: Nad wodami unosi się Duch Boży“. Taki poniekąd prawdziwy, przynajmniej dla pewnej chwili dziejowej i pod kątem uczuciowo nastawionym, pogląd na polski stosunek do morza nosi jednak na sobie piętno ckliwości człowieka patrzącego na morze z wybrzeża. Że zaś już Długosz powiedział: „Polska bez Pomorza i Śląska byłaby tylko złudzeniem“, w odrodzonej Rzeczypospolitej podjęto niebawem poważnie zakrojoną pracę nad wyrobieniem mocnych podstaw bytu narodowego na polskiem wybrzeżu. Realnym wynikiem należytego zrozumienia tej kardynalnej potrzeby dla utwierdzenia niezależności państwowej stała się przedewszystkiem Gdynia, której znaczenie i potęgę, zapewne nie mniejsze od tyle sławionych Dnieprostrojów i Magnitogorsków, niezawsze się wpełni docenia. Nie dziw to zresztą w społeczeństwie z morzem ani z tradycjami życia na morzu nieoswojonem. Z nowemi polskiemi badaniami naukowemi i technicznemi łączyć się przeto musi także działalność popularyzatorska. Oba te zadania skupiają się dziś głównie w istniejącym w Toruniu i poważnie już zasłużonym Instytucie Bałtyckim, o którego kilku bardzo pięknych i bogatych w treść serjach wydawniczych na tem miejscu powiedzieć można ledwo ogólnikowo, że przedmiotem ich jest nietylko polskie Morze i Pomorze, lecz również zamieszkujący je lud kaszubski. Bo — stwierdza geograf Jerzy Smoleński w ładnej popularnej monografji *Morza i Pomorza* (1928) — „na najdalszych kresach Polski zachował kaszubski rybak swą piękną mowę i stary obyczaj. Setki lat opierając się obcemu zalewowi, przetrwał i po dawnemu pełni straż nad własnem, polskiem morzem... Przywiązaniu Kaszubów do ojczystej mowy i ziemi rodzinnej zawdzięcza Polska odzyskanie północnych nadbałtyckich kresów — dostęp do morza“. Z łona tego ludu kaszubskiego wytworzyła się jeszcze w dobie niewoli i nadal jest uprawiana literatura regjonalna, której pisarze i utwory, zaciekawiając raczej

treścią niż artyzmem, co również powtórzyćby trzeba o twórczości regjonalnej innych ziem polskich, z pewnemi wyjątkami nie wyłączając naogół najbogatszej literatury śląskiej, nie wchodzą w zakres naszych tu rozważań. Odesłać więc tylko należy do zwięzłego lecz dobrze informującego *Przeglądu literatury kaszubskiej* (1929) Władysława Pniewskiego. Natomiast niejako encyklopedyczny, lecz żywo i zajmująco ujęty przegląd najważniejszych zagadnień morza i wybrzeża daje księga zbiorowa p. t. *Światopogląd Morski* (1934), opracowana przez kilkunastu wybitnych uczonych i badaczy, wydana przez Instytut Bałtycki pod redakcją dyrektora Józefa Borowika. Z tego doskonałego podręcznika współczesnej polskiej wiedzy o morzu przytaczamy słowa prof. Franciszka Bujaka: „Główna siła kultur nadmorskich leży nie w masie, lecz w ruchu. Siła woli, przedsiębiorczość i potężne wyładowanie energji, cechują wszystkie społeczeństwa żeglarskie, wyćwiczone w walce z najpotężniejszym żywiołem. Morze daje im szeroki oddech z piersi, jasne spojrzenie i nieograniczony niczem horyzont dla myśli i czynów zarówno ich kupców, jak polityków, jak wreszcie i uczonych. Morze zbliża ich, styka z całym światem, łatwo sobie przyswajają wszystko, z czem się zetkną, czy to są surowce, czy postępy techniki, czy nowe idee. Równocześnie świadomość swojej wartości i zaufanie do swych sił wyrabia w nich poczucie swojej wyższości i przywiązanie do swej kultury i urządzeń, słowem silny patrjotyzm, tak charakterystyczny dla Greków, jak i dla Anglików. Do cech narodowych dołączają się rysy realizmu, t. j. postępowości i światowości w charakterach narodów żeglarskich. Życie ich jest szybsze i bogatsze, a twórczość znacznie większa niż społeczeństw kontynentalnych“. Zbyteczne wyjaśniać, ile stąd świeżych sił duchowych i nowych wątków twórczych czerpać może i powinna literatura, aby nawzajem oddziaływać swem żeglarskiem tchnieniem na kształtowanie się nowej psychiki narodowej. Za wszystkie inne wystarczy tu jeden przykład Józefa Conrada-Korzeniowskiego. W objętej wspomnianą księgą zbiorową rozprawie o *Żywiole morskim w twórczości Józefa Conrada* prof. Roman Dybo-

ski, o czem wcześniej pisał również Żeromski, w powieściach Conrada i zwłaszcza w jego *Zwierciedle morza* wskazuje najlepszą literacką encyklopedję żeglarską, a w *Smudze cienia* — katechizm etyki osobistej marynarza. Polecając dzieła Conrada do czytania młodzieży polskiej, mówi Dyboski, iż znajdzie w nich ona „nietylko bogactwo najlepszej wiedzy żeglarskiej i najgłębszej znajomości morza, nietylko obfitość wspaniałych obrazów dalekich wód i lądów i ludów, ale znajdzie także skarby najwznioślejszych na całe życie nauk i natchnień moralnych. A znajdzie je nie pod szatą różanych złudzeń i łatwego sentymentu, lecz pod taką postacią, jaką im ostatecznie nadało prawdziwie męskie spojrzenie w oczy straszliwej powadze rzeczywistości morskiej i głębokie poczucie odpowiedzialności żeglarza i dowódcy okrętu". Dzięki głównie mistrzowskim przekładom ANIELI ZAGÓRSKIEJ (ur. 1890, nagrodzonej w roku 1929 przez P. E. N. Club polski za najlepszy przekład polski), która tą świetną pracą odtwórczą zyskała trwałe imię w dziejach literatury polskiej, dzieła Conrada w znacznej części zostały już przyswojone, ale wbrew pewnym w tym kierunku pokusom, trudno byłoby twórczość znakomitego pisarza angielskiego, choć rodem Polaka, wcielać do dorobku polskiej literatury narodowej. Morze i życie na morzu coraz już częściej staje się przedmiotem utworów pisarzy polskich. Przygodnie wskazuje się to na właściwych miejscach niniejszego obrazu, tutaj zaś należy zwrócić uwagę na tych pisarzy, którzy w wątku morza znaleźli najlepsze swe podniety twórcze. Należy do nich STANISŁAW MARJA SALIŃSKI (ur. 1902, za nowelę: *Miłość kapitana Paara* odznaczony pierwszą nagrodą na konkursie miesięcznika: *Naokoło Świata)*, którego wybitnie zapowiadający się talent wydał dotychczas tylko jeden tom *Opowieści morskich* (1928). Urodzony na Korei, syn urzędnika w służbie politycznej najpierw rosyjskiej, potem japońskiej, wnuk żeglarza, po ukończeniu uniwersytetu w Szanghaju i szkoły morskiej we Władywostoku, sam żeglarz, Saliński czerpie swe pomysły literackie zapewne z własnych wspomnień i z zasłyszanych przygód żeglarskich, ale wzbogaca je żywą wyobraźnią artystyczną

i wtłacza je w formę oryginalnie ujętych nowel, wprowadzając w nich nieraz bardzo wnikliwe chwyty psychologiczne. Nie wszystkie jego pomysły są jednakowo szczęśliwe, takie jednak opowiadania, jak o Bartłomieju Klimie lub o przygodzie Larkensa z Iryssą są dowodem rzetelnych zdolności twórczych, a dar barwnej naracji, świeżość obrazowania i indywidualny sposób epickiego przedstawiania zdarzeń i ludzi nie powinny pójść na marne, byle młody i chyba jeszcze nie zamilkły pisarz uporał się z trudnościami języka, którego w pierwszych opowieściach nie zdążył w pełni opanować. Przejawem wrastania morza w świadomość młodego pokolenia polskiego są opowiadania TADEUSZA DĘBICKIEGO (syna poety i pisarza Zdzisława), czerpane z własnych doświadczeń marynarskich, a odznaczające się dobrą polszczyzną, bezpośredniością wrażeń i spokojnym wdziękiem prostoty. Obie jego książki: *Moienzi Nzadi, u wrót Konga* (1928) i *Od brzegu do brzegu* (1928) mają charakter raczej dzienników podróży, w których autor daje wyraz młodemu zachwytowi pięknem życia na morzu, opowiada o codziennych pracach i troskach żeglugi. „Dobre to były czasy — zaczyna drugą z tych książek. — Pracowaliśmy dużo, lecz widzieliśmy ciągle wyniki swej pracy... Tak mało wtedy mieliśmy potrzeb, i takie były one proste. Dobrze działo nam się na morzu. Nie było między nami sporów ani kłótni, byliśmy wszyscy przyjaciółmi, mieszkaliśmy razem, razem pracowali, rozumieliśmy się nawzajem“ W ten tok swobodnej gawędy o życiu na morzu wplata autor pochwały żaglowców i życia żeglarskiego, liryczne apostrofy o morzu, dyskretnie i z łagodnym powiewem smutku przedstawiony romans w listach marynarza do pozostawionej na lądzie polskim narzeczonej, wreszcie nowelistyczny epizod o spotkanej na wybrzeżu meksykańskiem dziewczynie z portowego baru. Wszystko to opowiedziane ładnie i zajmująco. Bujną wyobraźnią, żywym temperamentem pisarskim i świeżym humorem wyróżniały się wspomnienia i nowele przedwcześnie zmarłego JERZEGO SZARECKIEGO (*Na pokładzie „Lwowa“*, 1929; *Czapka topielca*, 1931), również marynarza, odtwarzającego tło swych utworów z bez-

pośredniego zżycia się ze służbą na statku morskim. Młody autor poddawał się jeszcze pierwszym wrażeniom, jakich doznawał w prymitywnej atmosferze świata „wilków morskich“, ale w ostatnich swych opowiadaniach pogłębiać się począł jego stosunek do zagadnień morza, które „nie wszystkich hartuje i wzmacnia — niektórych łamie“. Ten motyw złamanego na duchu i ciele człowieka rozszerza skalę wzruszeń i podnosi ekspresję artyzmu. Ku uczczeniu pamięci syna, rodzice Szareckiego ufundowali nagrodę literacką za utwory polskie na temat morza. Otrzymał ją w roku 1935 JANUSZ STĘPOWSKI (ur. 1900), który po kilku wcześniejszych próbach literackich, w *Legendzie o masztowej sośnie* (1934) stworzył ładny poemat epicki o polskim wątku historycznym, zaprawionym aktualną myślą dydaktyczną. Stępowski wybornie włada tradycyjną formą wiersza, który z naturalną swobodą rozwija w szerokiej frazie o tonie bohaterskim, miejscami uderzając także w strunę czystego liryzmu. Morze zna z własnego doświadczenia dwuletniego na statku szkolnym „Lwów“, co jego obrazom morskim nadaje świeży koloryt realizmu. Wierszami marinistycznemi korzystnie się wyróżnia MIECZYSŁAW LISIEWICZ (ur. 1897), z zawodu lotnik wojskowy, również autor *Suity lotniczej* (1932) i wraz z żoną Aleksandrą sztuki *Nocne loty,* z powodzeniem wystawionej w roku 1935 w lwowskim teatrze miejskim. Jego poematy i poezje na tematy morskie (*U 33,* 1931; *Legendy i ballady,* 1933; *Coronel,* 1934), aczkolwiek nierówne, czasami o potykających się wierszach, uderzają bogactwem wyobraźni, samodzielnością poszukiwań, ciekawemi pomysłami tematowemi i zwłaszcza wybitnie muzyczną kompozycją trudnych i nieogranych motywów rytmicznych. Obok poematu epickiego o łodzi podwodnej, natężeniem wzruszenia uczuciowego i oryginalną treścią, odrębną uwagę zwracają dwie ballady o życiu głębin morskich, z innych zaś utworów poety: *Legenda umarłych zwierząt.* Bujna lecz nieopanowana wyobraźnia, poszukująca niezwykłych przygód i fantastycznej scenery], nadaje osobliwy koloryt egzotycznym nowelom JERZEGO BOHDANA RYCHLIŃSKIEGO (*Mah-Jong,* 1925; *Błękitny szpieg,* 1926; *Róża korsarska,* 1928),

których środowiskiem bywa najczęściej morze, Baltyckie i Czarne. Pokrewne próby beletrystyczne innych autorów są naogół mniej udane. Jak zaś ważnym czynnikiem jest dobra i bezpośrednia znajomość przedstawionego w utworze środowiska, przykładem *Nowa Atlantyda* (1932) ANTONIEGO MARCZYŃSKIEGO (ur. 1899), przeraźliwie płodnego autora licznych romansów sensacyjnych, zazwyczaj bardzo pomysłowych, lecz opracowanych przeważnie szablonowo lub z niedbałym pośpiechem. W tej jednej powieści, w ramach ciekawej fabuły o celowo zamierzonym dydaktyzmie, udało się Marczyńskiemu rozwinąć niemały talent w przedstawieniu żeglugi morskiej i życia na morzu. Młodociany czytelnik, dla którego ta powieść jest przeznaczona, wiele się z niej nauczy, wnika w ducha i technikę marynarstwa, zżywa się z morzem, korzy się przed ogromem i grozą żywiołu, ale zarazem nabiera wiary w siłę ludzkiego trudu, przezwyciężającego przeszkody hartem ducha i ciągłym heroizmem pracy. Na pole świadomej uprawy artyzmu przenosi nas STEFAN BALICKI (ur. 1899). Wcześniej nagradzany na poznańskich konkursach nowelistycznych, wybitny talent okazał w *Dziewiątej fali* (1930), opowieści z polskiego wybrzeża morskiego. W dramatycznie zwartej akcji, rozgrywającej się na terenie wsi nadmorskiej i latarni morskiej, dobrym stylem realistycznym przedstawił Balicki życie ludu kaszubskiego, zróżnicowanego w szeregu jędrnych charakterystyk, wnikliwie pogłębionych introspekcją psychologiczną, zwłaszcza postać czarownicy wiejskiej. Wogóle Balicki jest przedewszystkiem psychologiem, o którym napisał Kaden-Bandrowski, że „posiadł już wiele doświadczenia, wiele już zdołał podpatrzeć, wiele też umie przewidzieć z tego wszystkiego, co się nazywa początkiem i końcem. z tego wszystkiego, co jest życiem ludzkiem". W *Chłopcach* (1932), następnej swej książce, dał cykl szkiców z życia szkoły. Z wielkim artyzmem i z celową ekonomją słów, nieraz jednem prostem zdaniem wyraża młodociane dusze ludzkie, z ich jeszcze nierozwiniętemi lub ledwo przeczuwanemi widokami na przyszłość. Każdego z tych chłopców Balickiego widzimy poprzez autentyczne fakty życiowe, poprzez zdarzenia, w których ura-

biają się charaktery przyszłych ludzi dorosłych. Są to przytem chłopcy ze środowisk, dla których już sama szkoła jest wyjściem ponad własny świat nędzy i biedy, pokazany przez autora z pełnem zrozumieniem współczującego człowieka. Styl Balickiego, wzruszający czytelnika za pomocą najzwięźlejszego przedstawienia zdarzeń, nazwaćby można „anegdotycznym“, gdyby nie był przeniknięty tchnieniem pozornie ukrytego, lecz wciąż obecnego liryzmu, przez co najprostsza proza opowiadania zabarwia się rumieńcem poezji, a z potocznego biegu spraw codziennych odsłaniają się głębokie perspektywy duchowe.

Powieścią o morzu zakończył swą działalność literacką tragicznie zmarły ARTUR SCHROEDER (1885—1934). Zaczął ją od poezyj (*Chwile,* 1907; *Echa,* 1914), które sam później lekce sobie ważył. Niesłusznie. Bo aczkolwiek wiersze Schroedera wyrosły z atmosfery epoki i są silnie przeniknięte jej wpływami, odznaczają się szlachetnym i poniekąd odrębnym tonem. Oto poeta z szarej rzeczywistości dnia powszedniego wydobywa patos chwili. Stajemy tu odrazu u źródła ciekawości psychologicznej autora, który w większości swych utworów nowelistycznych (*Ostatni Hamlet,* 1911; *Pani Rokicka,* 1915; *Hrabia,* 1917; *Światła na wodzie,* 1932) z największem zamiłowaniem przedstawiał dolę ludzi niezaradnych, wciągniętych w miażdżące koło pospolitości. Lecz wszyscy ci szarzy ludzie Schroedera w głębi swych dusz trwale przechowują niezaspokojony pęd do wzniosłości, lub conajmniej pamięć dawniejszych swych wzlotów, gdy mieli krótkie chwile poczucia własnej mocy. Choć już zepchnięci na padół niedoli, nie pozbyli się jeszcze entuzjazmu, a nawet zdarzyć się może, iż w sposobnych okolicznościach zdobędą się na mocny poryw bohaterstwa. Ale nawet w stosunku do tych, których darzy sympatją, zachowuje Schroeder pełny dystans realizmu, nierzadko zaprawionego komizmem. Kiedyindziej humor staje się zasadniczą postawą autora wobec opisywanych zdarzeń i ludzi, jednak i wówczas wgląda on w każdy ze swych światków z współczującą wyrozumiałością. Bardzo znamiennym dla charakterystyki pisarza utworem jest *Pan Groszek,* wzruszająca opowieść o zahukanym urzędniczynie z dwojgiem

działwy w chwili, gdy chora żona i matka kona w szpitalu. Realizm psychologiczny ma tu istotnie doskonale wytrzymany umiar, a sposób przedstawienia osiąga sugestywną ekspresję dramatycznego napięcia. Ale bodaj w *Ostatnim Hamlecie* najlepiej wyraził się osobisty stosunek pisarza do życia i do jego skrótu w widzeniu artysty. Każdy zresztą utwór czy nawet artykuł Schroedera jest naogół bardzo przeniknięty własną osobowością autora, odznaczającego się subjektywizmem, wprawdzie zręcznie maskowanym, lecz tak silnym, że człowiek i artysta splatają się w jedną, nierozdzielną całość. Mimo to nigdzie nie zatraca się poczucie realizmu i właśnie ta umiejętność połączenia lirycznego subjektywizmu z epickim objektywizmem nadaje utworom Schroedera osobny wdzięk i własną barwę. Nurt uczuciowy autora zatrzymuje się na granicy między zachwytem a tkliwością, jeśli się zaś wzmaga, to raczej ku zachwytowi, czyli przeważa czynnik estetyczny, co również podnosi stopień artyzmu. *Światła na wodzie* są artystycznie bodaj najdojrzalszym utworem Schroedera. Nietylko dlatego, że opowieść to szerzej zakrojona i lepiej pogłębiona, ale że przedewszystkiem to w swoim rodzaju arcydziełko nowelistyczne, przy niezwykle wysoko napiętej subtelności uczuć na tle dość drażliwej sytuacji życiowej, jest utrzymane na równym poziomie do ostatniego momentu, nigdzie nieprzejaskrawione ani przeciągnięte, choć niebezpieczeństwo co chwila groziło i nawet jakby było przez autora prowokowane. Mamy w naszej literaturze utwór pokrewny: *Zmierzchy* Ignacego Dąbrowskiego, z którym i pozatem Schroeder duchowo był spowinowacony. Co wszakże Dąbrowski wyraził symbolicznie kwiatem żółtej róży, Schroeder rozwinął w akcji i rozmowie. Co Dąbrowski osłonił cieniem zapadającego zmierzchu, Schroeder w mroku nocy zabarwił krwią, a tęsknotę wciąż żywych a już niespełnionych pragnień opanował hamulcem odpowiedzialności moralnej człowieka wobec człowieka. Utwory obu autorów są przejawem głęboko ujętej i silnie wzruszającej gry uczuć i poezji wrażeń na podkładzie dojmującego smutku przemijania. Ale smutek Schroedera jest jakby pogodniejszy, jego poszukiwanie minionego czasu, choć przepojone

najmocniej napiętą tęsknotą, nie zamyka możliwości innych widnokręgów; to spotkanie po latach niegdysiejszych kochanków nie jest tylko przygodą, lecz nie wyklucza innej przygody; urok wspomnień nie zabija teraźniejszej urody życia. Właściwy Schroederowi entuzjazm, stanowiący bardzo istotny czynnik jego postawy twórczej, wystąpił najbezpośredniej i najotwarciej w *Orlętach* (1919; tłum. na francuski i szwecki), ulubionych przez młodzież polską opowiadaniach o bojach dzieci lwowskich, których bohaterskie czyny autor wraz z niemi przeżywał i opłacił ranami, pomnożonemi następnie w walkach na froncie wschodnim i w wojnie 1920 roku. Ta naprawdę piękna i zarazem najpopularniejsza książka autora nie jest wszelako walną zdobyczą jego twórczości artystycznej. Na nowy, znacznie wyższy szczebel artyzmu wzniósł się Schroeder powieścią: *W latarni* (1933). Tematem jej zazdrość i morze. Oba te żywioły stanowią biologiczną i psychologiczną osnowę spoiście związanej sytuacji trojga ludzi na odludnym cyplu skalnym. Pod względem charakterystyki najlepiej wypadł jeden z mężczyzn, okaz arcyludzkiej przeciętności, w którym rozwija się zazdrość o kobietę. Namiętność tę, narastającą w kolejno nasilanych przypływach, chwilowo tamowaną, aby potem tem mocniej wybuchała, odmalował Schroeder z wnikliwą intuicją i z głęboką introspekcją obserwacyjno-analityczną. Co nadto, ten świetnie przeprowadzony motyw psychologiczny został również celowo wyzyskany, jako więźba budowy powieściowej. Motyw morza przejawia się nietylko w wybornie odczutym krajobrazie, ale i w duszach ludzkich. Na tle tego żywiołu, nietyle zapewne wrogiego, ile obojętnego dla spraw ludzkich, wśród trojga odludków rozrasta się splot powikłań, doprowadzony do tragicznego rozwiązania. Namiętność ludzką pokryły odmęty morskie. Ale sygnały płynącego opodal statku wzywają do obowiązku. Życie nadal trwa. To symboliczne zakończenie realistycznej powieści psychologicznej podkreśla czynnik moralny, w twórczości Schroedera zawsze obecny. O ranę temu czynnikowi zadaną rozbiło się też własne życie pisarza.

66.

W ciągu naszego wykładu była już mowa i zdarzały się przykłady, jak bez możności wyboru ani ucieczki wciągnięci w wir rozszalałego żywiołu wojny, wraz z omal całą ludzkością dzieląc brzemienny przyszłością pęd dziejów, reagowali w swych utworach pisarze na doświadczenia losu, przeinaczającego warunki bytu, wartości moralne i wogóle pogląd człowieka na życie. Co wszakże znamienne, nietylko dla polskiej twórczości literackiej, iż nie apokaliptyczna potęga rozpętanych sił żywiołu staje się przedmiotem doznań artystycznych, lecz dojmującą troską pisarza jest teraz zagadnienie etyczne, chęć zmagania się ze ślepym fatalizmem wielkiej gry wojennej, w której człowiek aż przestaje być człowiekiem. Wyobraźnia artysty, chociaż otwierały się dla niej niezwykłe widoki wzruszeń estetycznych, cofa się przed nieobliczalną grozą żywiołu, rezygnuje z uprawnień sztuki, poświęca je na rzecz zadań moralnych. Nad artystą bierze górę człowiek, silnie poruszony najbliższemi sprawami przeraźliwej niedoli bliźniego. Albowiem przekonano się najoczywiściej, że nad wszystko inne ważniejszą i najsilniej wstrząsającą wymowę ma niezawiniona krzywda ludzka. Nie trzeba się tu powoływać na obce przykłady Barbusse'a lub Remarque'a, aby już w zakończeniu *Charitas* Żeromskiego, zwłaszcza gdy się je porówna nawet z *Popiołami,* wskazać ów nurt duchowy, wnikający do twórczości literackiej pod naciskiem wojny. Przejawia się on w poezji Kasprowicza i Staffa, w nowelach Reymonta: *Za frontem* i w innych utworach pisarzy przedwojennych. Widzimy go w *Hymnach* Wittlina i znacznie później w zakończeniu *Nocy i Dni* Dąbrowskiej. Ten sam nurt występuje w *Żół-*

tym krzyżu Struga, ogarniającego najszersze widnokręgi i najpełniejszy obraz wojny, oglądanej przez wielorakie załamania dusz ludzkich. Wezbrany rzeką rewolucji rosyjskiej przynosi nowy zasób doznań w *Koniu na wzgórzu* Małaczewskiego, później w *Granicach świata* Wierzyńskiego. Obok tego głównego nurtu wzruszeniowego, którego przejawy, poza wymienionemi tu dla przykładu, wskazać się dadzą u wielu pisarzy współczesnych, wrażenia i przeżycia wojenne wnoszą do literatury także inne strumienie realistycznych podniet twórczych. Rzecz oczywista, że odmienia się koloryt duchowy, gdy tworzywo jest brane z wyzwoleńczych walk narodowych, czy to przez pisarzy, którzy sami w nich bezpośrednio działali, jak przedewszystkiem Kaden-Bandrowski w *Piłsudczykach* i *Przymierzu serc,* Strug w *Odznace za wierną służbę* i inni, czy też dawali tylko wyraz serdecznemu wzruszeniu na widok zwycięskich pułków polskich, jak choćby Rodziewiczówna w zakończeniu *Florjana z Wielkiej Hłuszy*. Ale i same żołnierskie nastroje, przeprawy czy przygody, zwężone w ciaśniejszych ramach doświadczeń osobistych, i odrębny tryb wojennego żywota, wpływający na urabianie charakterów i wyzwalający rozliczne utajone czynniki natury ludzkiej, i wogóle cała atmosfera, nasycona ruchliwą zmiennością zdarzeń i niepewnych jutra losów, wprowadzają do literatury bogatą rozmaitość wątków i wzruszeń.

W oparach wojny powstały książki JANA ŻYZNOWSKIEGO (1889—1924), artysty-malarza i pisarza, obdarzonego świetnie zapowiadającym się talentem, o żywiołowej, jeszcze nieskrystalizowanej sile. W *Krwawym strzępie* (1923), w ramach autentycznych wspomnień bajończyka z walk ochotniczych na froncie francuskim, dał Żyznowski naturalistycznie wierny obraz wojny, z kapitalnie odtworzonemi fragmentami działań wojennych i życia żołnierskiego. „Ponad cały trud bajończyka, przekazany pokoleniom w książce Żyznowskiego, — zdaniem Stanisława Rogoża — wyrasta cierpienie człowieka, skazywanego ustawicznie na śmierć, codziennie ocalanego przez jakiś przypadek czy wyjątkową własną nieostrożność. Pewność, że ta męczarnia jest obowiązkiem, że wola

wyczarowuje z niej choćby jedną, jakąś jedyną chwilę marzenia o zwycięstwie dobrej sprawy — taka pewność staje się ostoją i źródłem energji, daje zdolność wytrwania. Książka Żyznowskiego, taka, jak jest, pisana najprościej, nie wnikająca w głąb duszy żołnierza, nie analizująca tysiącznych stanów człowieka w obliczu śmierci, — przecież utrwala tego człowieka w chwilach jego wiary i siły". W tej służbie żołnierskiej zetknął się Żyznowski z francuską legją cudzoziemską, do której ochotników polskich wcielono. Z jej to szeregów zaczerpnął zapewne wzór życiowy do Witana w powieści: *Kamienie ugorne* (1923). Człowiek to z samego dna mętów społecznych, od zarania swego życia rzucony w wir zbrodni, pozbawiony wszelkich skrupułów moralnych, które są mu najzupełniej obce. Cała otchłań ludzkiej nędzy pokazana bez jakichkolwiek osłonek, ponura droga straceńca konsekwentnie przeprowadzona do końca. Powieść Żyznowskiego przeraża nas i niepokoi, czytamy ją z niechęcią, nawet ze wstrętem, ale nie odrzucamy jej, bo i dla dogłębnie złego człowieka umiał autor wzbudzić w sobie współczucie i nam je udzielić. Jest to powieść naturalistyczna, aż przejaskrawiona, wskutek czego zestawiano Żyznowskiego z Barbusse'em, chociaż wymienić należało raczej Franciszka Carco, z którym autor *Kamieni ugornych* śmiało mierzyć się może na opisy wielkomiejskich nizin społecznych, a zapewne przerasta go siłą duchową. Mówi Rogoż o Żyznowskim, że „przy całem, aż nadto widocznem mocowaniu się z formą, przy uciążliwem zdobywaniu coraz to doskonalszego wyrazu dla rozwijającego się życia postaci powieści, wyraźnie występuje zawsze owa pewność siebie, której źródłem jest zupełne poznanie przedstawianych charakterów i wnikliwość spojrzenia w ich dusze". Następna powieść Żyznowskiego: *Z podglebia* (1925) pozostała już niewykończonym fragmentem.

Wspomnienia wojenne z armji austrjackiej na froncie włoskim dały temat do pierwszych i dotąd najlepszych utworów powieściowych JERZEGO KOSSOWSKIEGO (ur. 1889). Dwa zbiory nowel i opowiadań: *Zielona kadra* (1927) i *Powroty* (1930) należą tu przedewszystkiem. Bystrość obserwacji, umiarkowany realizm opisu, zręczne

przeplatanie obrazów grozy wojennej ustępami świeżego i zdrowego humoru, wreszcie żywość i barwność akcji sprawiają, że te opowiadania, utrzymane w tradycyjnej formie powieściowej, ujmują czytelnika i przekonywują o życiowej i artystycznej prawdzie przedstawionych zdarzeń. Materjał anegdotyczno - pamiętnikarski z walk z Rosjanami koło Gorlic i Nowego Sącza, zebrany w powieści: *Kłamca* (1928) tak przytłacza właściwą akcję powieściową, że dopiero po pewnej refleksji oceniamy inne wartości utworu. Z „kłamcy“, wykpiwającego się z przygód życiowych sianem, z typowego blagiera miejskiego, jakim na początku powieści widzimy małego urzędniczynę bankowego, w oczach naszych wyrasta jeden z wielu „nieznanych żołnierzy“, aby później „w cywilu“ swą wiedzę o życiu zakończyć strzałem rewolwerowym. Przemianę psychiki tego człowieka przeprowadził autor z dobrą intuicją, oddzielne momenty narastania jego duszy podchwycone są trafnie i pomysłowo, realizm zdarzeń nie nasuwa żadnych wątpliwości. To właśnie, że patrzymy na wojnę od strony uczestnika jej nietylko przymusowego, ale nawet niezastanawiającego się „za co i po co“, tem głębiej pozwoliło autorowi wniknąć w psychologję masy żołnierskiej, a talent pisarza rozstrzygnął, że z tej masy poznajemy szereg ciekawie zróżniczkowanych osobników. W łączących się z sobą powieściach: *Ceglany Dom* (1929) i *Biały Folwark* (1932) ze środowiska wsi polskiej wydobywa Kossowski nowe obrazy życia i nowe postaci, trzymając się nadal metody umiarkowanego realizmu, a poniekąd naśladując pisarzy skandynawskich. Cały splot stosunków między ludźmi rozmaitych sfer społecznych wsi, indywidualnie ujęte życie i obyczaje drobnego i średniego ziemiaństwa, wypadły żywo i barwnie, w szeregu sytuacyj interesująco skomplikowanych i psychologicznie pogłębionych. Ale w rozwinięciu i rozmieszczeniu oddzielnych wątków zachodzą dość poważne dysproporcje. Niekiedy nawet rażą ułatwienia, czy to w posługiwaniu się zużytemi środkami opisowemi, czy też w wycofywaniu się z trudniejszych zadań, których wszelako autor nie odrzuca, lecz je tylko zaznacza. Wygląda to, jakby bystra spostrzegawczość i lotna wyobraźnia pisarza nie znajdo-

wały dostatecznego oparcia w wytrwałości wysiłku twórczego. Dlatego też doskonały materjał epicki i niewątpliwe zdolności autora nie osiągają pełni artyzmu. Sprawę Jakubowskiego, skazańca z Schönbergu, niewinnej ofiary militarystyczno-biurokratycznej formalistyki niemieckiej, opracował Kossowski z niemałą zręcznością i z dobrym umiarem realizmu w powieści: *Śmierć w słońcu* (1930), natomiast zupełnie chybione w swym zdawkowym konwencjonalizmie są dwie inne powieści autora: *Cyrk* (1929) i *Szyb S. Nr. 4* (1931). Rozwlekle i sentymentalnie przedstawiony obraz życia prowincjonalnego *Rodziny Smuszków* (1934), mimo nowe, choć niezawsze oryginalne, pomysły i mimo próby dokładniejszego opracowania środowiska i charakterów, wypadł blado, a jednak i z tej powieści odczuwa się jakiś świeży powiew talentu, tylko jakby niezaradnego, nie umiejącego znaleźć dobrego oparcia realistycznego, jakie mu dawała wojna, dla wyobraźni wybiegającej ponad szarzyznę życia pokojowego, zbyt zaś łatwo usiłującego przeskoczyć braki poważniejszych podstaw kulturalnych.

Wojenną powieścią „biograficzną": *Smak świata* (1930) zyskał imię TADEUSZ KUDLIŃSKI (ur. 1898). „Smak świata", z jakim spotkał się w młodzieńczych latach bohater powieści Kudlińskiego, był bardzo gorzki i niepokojący. W Krzysiu, chłopcu o wyjątkowej z natury wstydliwości moralnej, przedwcześnie dojrzewa człowiek. Stopień po stopniu, w dobrze skomponowanych obrazach, na tle nielicznego zastępu żywo scharakteryzowanych postaci epizodycznych, śledzimy, jak z dziecka wyrasta mężczyzna, zdobywający wiedzę życia w ogniu walki. Wychodzi z niej zahartowany i z wiarą w swe życiowe siły. Mimo upiorne tło wojny, książka Kudlińskiego nie pozbawia nas ufności w przyszłość człowieka. Krzyś nigdy nie zatraca swej ludzkiej godności. Powróciwszy z tej przez tyle lat trwającej i tak dojmująco, jak jeszcze nigdy, gnębiącej człowieka i jego kulturę zawieruchy wojennej, skrzepł w sobie i zakasuje rękawy, aby z tem większą energją zebrać się do normalnego życia. Autor ledwo wspomina o tem, że tak będzie, gdy skończy się wojna, ale i bez tego domyślamy się, iż z Krzysiem ina-

czej być nie może. Krzyś walczy w armji austrjackiej na froncie włoskim, bo musi, bo taki jest w danej chwili jego niedobrowolny obowiązek, zdolny jest jednak nietylko do bohaterskiego posłuszeństwa, ale i do ofiarnej pracy. Jest człowiekiem przeciętnym, ale człowiekiem zupełnym, umiejącym wznieść się duchem ponad przymus obezwładniającego go obowiązku żołnierskiego, słowem, panuje nad sobą i chwilą i nie da się pokonać przeciwnościom losu. Powieść Kudlińskiego, gdy się pojawiła, zestawiano z głośną książką Remarque'a, podnosząc, że te dwa tak różne między sobą literackie dokumenty wojny są narówni autentyczne, a ich krańcowe rozbieżności wynikają z odmiennych poglądów na świat: materjalistycznego i idealistycznego. Nietrudno rozstrzygnąć, który z tych poglądów jest moralnie korzystniejszy i zarazem bardziej ludzki. *Smak świata* nie był pierwszą książką Kudlińskiego. Wcześniej już wydał: *Pierwszą miłość panny Elo i inne nowele o sporcie* (1928), w których pewnem i śmiałem piórem, z powodzeniem podjął ambitny zamiar powieściowego przedstawienia biegów pieszych, regat wioślarskich, sankowania, narciarstwa, tenisa, piłki nożnej i zapasów atletycznych. Sporty te pokazuje z różnych stron, od widza i od uczestnika, dobrze wnikając i w technikę sportu i w wywoływane nim wzruszenia psychiczne. Z niemałym artyzmem posługuje się zwięzłym, rwanym tokiem powieści, zalecając się odrazu dobrą prozą polską, którą rozwinie w *Smaku świata*. Okazał się tu również bystrym obserwatorem człowieka i jego psychiki osobowej i zawodowej. Z trafną intuicją oddaną psychologję wprowadza w rozwoju dynamicznego stawania się, wyraża nie opisem, lecz tokiem zdarzeń, motywuje ją starannie, nieraz oświetla od nowej strony, wskazując istnienie duszy ludzkiej tam, gdzie naogół nie przywykliśmy jej dostrzegać. Takie opowiadania, jak o bramkarzu Kimbellu albo o siłaczu Grohmanie należą już do rzetelnych osiągnięć świadomego artyzmu. Zagrzebana w roczniku *Tęczy* poznańskiej z roku 1931 „ekonomiczna“ powieść Kudlińskiego: *Wuj Rafał i Spółka*, jeśli sądzić można ze znanych piszącemu te słowa urywków, jest utrzymana w dobrym realizmie obserwacyjno-

psychologicznym i zaciekawia jako próba beletrystycznego ujęcia zagadnień, nader rzadko poruszanych w utworach literackich. Nowych dróg formy artystycznej poszukuje Kudliński w *Wygnańcach Ewy* (1932; odznacz. nagrodą krakowskiego Związku Literatów). Jest to powieść „społeczna" na tle obrazu obyczajów u schyłku ginącego świata. Ten kalejdoskop reportaży w równolegle prowadzonych, zdaleka tylko zahaczających się kilku wątkach powieściowych o zabarwieniu sensacyjnem, układem przypomina *Manhattan Transfer* Dos Passosa albo *Ludzi dobrej woli* J. Romains. Od obu tych powieści różni się brakiem konkretnego środowiska. Tę abstrakcyjność pogłębia nadto relacyjna metoda opisu, wskutek czego nie wyzyskano dynamicznych wartości akcji i dialogu, zaniedbano plastykę charakterystyk. W poprzednich utworach dał Kudliński dobre dowody, że wprawnie włada ekspresją dynamiczno-plastyczną. Odrzucenie jej w *Wygnańcach Ewy* należy uznać za świadome. Celowo więc postaci powieści są marjonetkami poruszanemi z za sceny przez autora, który w przerwach występuje we własnem imieniu z lirycznemi intermezzami na temat Modlitwy Pańskiej. W ostatnich swych słowach daje wyraz gorzkiemu pesymizmowi w stosunku do postępu, wiedzy i cywilizacji. Cały tok powieści jest tylko ilustracją tego pesymizmu. Z postaci powieściowych rezonatorem autora wydaje się być szesnastoletni Jaś, trudniej natomiast ustalić, czy Ignacy Świerszcz na czele pokutników, jego stygmatyzacja w szpitalu i radość religijnego wniebowzięcia w chwili śmierci mają być wyrazem wiary Kudlińskiego. Bez żadnych oznak zależności przypomina się Pieśń Cherubima u wrót raju z *Dzieci nędzy* Przybyszewskiego. Innemi środkami techniki pisarskiej, niemniej sugestywnie odtworzył Kudliński biblijny motyw *Wygnańców Ewy* na tle posępnej zadumy nad bezładem dnia dzisiejszego. W następnej, niewydanej jeszcze powieści zwrócił się Kudliński do tematu historycznego z doby rozbiorowej. Zwraca uwagę, że za każdym razem podejmuje Kudliński nowe zadania artystyczne, co najlepiej świadczy o świadomym wysiłku twórczym. Wydaje się jednak, że drogą, na której osiąga najlepsze wyniki, jest

realizm obyczajowo-psychologiczny, jakim posługiwał się z dobrym skutkiem i w pierwszym zbiorze nowel i w *Smaku świata,* aczkolwiek dopiero *Wygnańcy Ewy* przynieśli szersze uznanie krytyki dla talentu autora, po którym wiele spodziewać się wolno.

Jedyną dotychczas powieścią: *Nagan* (1928) dobrze się w pamięci naszej zapisał STANISŁAW REMBEK. Tytuł nie jest przypadkowy. Około jednego wystrzału z „nagana", rewolweru używanego w dawnej armji rosyjskiej, rozwija się cała akcja i wystrzałem z tej broni kończą się przygody bohatera powieści. Główny jej zrąb zajmuje opis walki z bolszewikami o przyczółek mostowy na Berezynie. Rembek okazał się tu pierwszorzędnym batalistą. W całej nowej literaturze wojennej, powieściowej czy pamiętnikarskiej, rzadko spotyka się równie plastycznie oddaną wojnę, w jej czynnościach na froncie, w bezpośredniem zetknięciu się żołnierza z wrogiem. Kiedy zaś resztki rozpaczliwie walczącego oddziału opuszczają nocą posterunek, bo sami nie zdołaliby go dłużej utrzymać, rozwija się obraz odwrotu, który — mimo różnice historycznego znaczenia wypadków — zdaje się przypominać najwięcej wzruszające chwile dziejowe, jakby Żółkiewskiego pod Cecorą. Możliwe zresztą, że autor świadomie stylizował swój epizod na ów wzór z przed kilku wieków, ale gdyby nie miał talentu, nie zdołałby wywołać tego wspomnienia. Z postaci powieściowych, wogóle przedstawionych żywo i ciekawie, wyróżniają się zwłaszcza dwie: podporucznik Pomianowski i sierżant Gołąbek, którym należy się trwała pamięć w naszej literaturze. O dobrem panowaniu autora nad tworzywem świadczy charakterystyka Walczaka, dopuszczającego się zdrady pod wrażeniem chwili. Niewątpliwie wysokie zalety realizmu powieściowego nie dopuszczają myśli, aby zdolności autora miały się ograniczać wyłącznie do opisu przeżyć wojennych. Zadziwia więc, że po *Naganie* nic o Rembeku nie słychać.

Ironiczny to zbieg zdarzeń, że z kręgu wojny, z pod ucisku jej psychicznego brzemienia, wyzwolić się nie może JÓZEF WITTLIN (ur. 1896), najszczerzej pacyfistyczny, najrzetelniejszy poeta pokoju we współczesnej

literaturze polskiej. Dusza subtelnie czuła, niezmiernie wrażliwa, przepojona franciszkańską miłością bliźniego, tak jednak przejęła się cierpieniem ludzkości czasu wojny, że stało się ono dla niej niepozbywalnem piętnem. Poetyckim krzykiem tego cierpienia były *Hymny* (1920), pod względem formy zależne od Kasprowicza, ale zupełnie odmienne nastrojem uczuciowym, poglądem na świat i jaskrawą ekspresją naturalistycznego obrazowania. „Życie — pisze Stanisław Kasztelowicz — odczuwa poeta biologicznie i sensytywnie. Rzeczywistość wzburza poecie serce, przyspiesza tętno krwi, szarpie i rozdziera. Pewien niepokój, czy boleść, działa na Wittlina jak mróz, zimno, ciemność. Widok świata wbija się w świadomość poety jak gwóźdź, a boleść w nim „wre, kipi, zrywa się i miota". Często poeta kwalifikuje stany duchowe jako odczucie czegoś przyjemnego lub nieprzyjemnego, przygnębiającego lub radosnego, choćby to była „łyżka zupy". Ta stała biologiczna dyspozycja poety czuwa w obrębie świata i na każdym kroku spostrzega niebezpieczeństwo bytu człowieka na ziemi. Najpotężniejszy u człowieka instynkt zachowania, utrzymania życia, drażni ciągłe napastliwe niebezpieczeństwo. Instynkt ten wyrywa z piersi poety spazmatyczny krzyk, wołający o pomoc dla życia. Instynkt ten także każe pojmować zło jako nieszczęście cielesne. Ból, jaki odzywa się z *Hymnów* Wittlina — to ból ciała, krwawej nędzy życia. Życie płynie przez ziemię, okrytą jakimś strasznym trądem gnicia, które wiecznie niszczy wszelkie zarody szczęścia. Poeta wdycha z powietrzem poczucie śmierci, czuje ją w swem jestestwie, broni się przed nią radością użycia świata. Świadomość płynności wszystkiego wykrywa istnienie mijania i śmierci zarówno w zamieraniu jesieni, jak i w bujnym rozkwicie wiosny, zarówno w rozkoszy miłości, jak i smakowaniu czarnego chleba. „Rozbolałemi wargami żebraka" przemawia poeta w imię boleści bladych matek, chorych dziewcząt wszystkich wsi i miast, które gnębi cierpienie. Ono stanowi istotę życia..." Trafnie ująwszy zasadnicze wątki myślowe *Hymnów* Wittlina, przeocza wszakże Kasztelowicz, że tłem, z którego powstały, była wojna, dlatego w dalszym ciągu swego

wnikliwego rozbioru staje się dla poety niesprawiedliwy, słusznie tylko podkreślając czysto pojęciowe czynniki poezji Wittlina, która nie wywołuje kontemplacji lirycznej, lecz uderza myśl czytelnika. Ale i tu przesadza krytyk, zarzucając Wittlinowi „manierę agitacji myślowej, dowodzenia, wnioskowania“. Bezstronnie przyznać się musi, że jednak *Hymny* posiadają dużą siłę bezpośredniości, że ich pojęciowość ma mocne barwy uczuciowe, że one dotąd wzruszają czytelnika, choć już zaciera się pamięć czasu, z którego zrodziła się ta osobliwa, niesamowicie wstrząsająca poezja cierpienia. Słusznie zaś zauważył Jan Stur, że „istnieje w dziele Wittlina bezsprzecznie linja rozwojowa, dążąca od negacji — poprzez gehennę mąk wojennych, których jest najgłośniejszem i najboleśniejszem w Polsce odzwierciedleniem — do potwierdzenia: od wyrażania bólu, bo jest źle, do ujawniania braterskiej wszechmiłości i nadziei, bo dobrze — kiedyś przecie będzie. Od szamotania się wśród ludzi do uciszenia się w Bogu. Linja ta tworzy jednakże wężownicę pełną zawrotów...“ Na wątpliwości, co do istotnej treści *Hymnów*, będących własnym poety wyrazem duchowym człowieka prostego w obliczu wojny i przełomu, najlepszą odpowiedź dają dwa zbiory szkiców społecznych Wittlina: *Wojna, pokój i dusza poety* (1925) oraz *Etapy* (1933). Nie dlatego, że Wittlin pisze powieść o cierpliwym piechurze i książkę o Franciszku z Assyżu (fragmenty z obu drukował w *Skamandrze* i *Wiadomościach Literackich*), lecz na podstawie ogólnej atmosfery utworów poety wyobrażamy go sobie, jako ascetę o franciszkańskiej dobroci gołębiego serca, najtkliwiej współczującego z niedolą każdego, zwłaszcza prostego człowieka. Z tego względu jest w nim wiele pokrewieństwa duchowego z Janem Wiktorem, który jednak różni się od Wittlina szerszą skalą wrażliwości uczuciowej, bezporównania plastyczniejszą wyobraźnią i o wiele żywszą pasją społeczną. Przeniknięte dogłębną miłością bliźniego utwory Wittlina są przedewszystkiem szczerym pamiętnikiem człowieczego serca, którego główną troską jest zawsze myśl, jakby to dzisiejsze życie ludzkie łatwo było uprościć i dlaczego tak nie jest. Z poczucia tej samej wewnętrznej potrzeby duchowej powstał piękny

poetycki przekład *Homera Odyssei* (wyd. 1924, II wyd. zmienione 1931; w roku 1935 odznaczony nagrodą Pen Clubu), podjęty przez Wittlina czasu wojny, pod hukiem armat, gdyż w tej greckiej epopei odnalazł poeta-tłumacz prawdę, o której pisze w przedmowie: „Wszyscy niepocieszeni, wszyscy rozczarowani i niezadowoleni z życia, niech się dowiedzą z tej książki o piękności — daremnej nawet walki z żywiołem, z bogami, z ludźmi i z przeznaczeniem. O potędze samej walki, bezwzględnej, nie pytającej o to, czy cel będzie osiągnięty. Jedno tylko: — tęsknota, towarzyszy wiernie niestrudzonemu żeglarzowi i ona tylko jest wieczna na wszystkich ludzkich drogach i bezdrożach. Wszystko inne ginie po drodze, nawet cel...“ „Ta książka — jest dla wierzących, obojętne w co, ale mocno. Tym, których wiara leży w zapomnieniu i śpi twardym snem na dnie zrozpaczonego serca, — pragnie ta pieśń dopomóc do przebudzenia...“ Niepospolite wartości tego przekładu zostały powszechnie uznane. Znalazła tu potwierdzenie znana prawda, iż przekład, aby był skuteczny, wymaga również twórczego natchnienia. Że zaś podniecie tej dopisały także techniczne i artystyczne środki poety, powstało dzieło, w którem nieśmiertelne piękno epopei Homerowej nabrało dla dzisiejszego pokolenia czytelników polskich barw świeżych i żywych. Wittlina, że zamieszczał swe poezje w *Zdroju,* łączy się czasami ze zdrojowym ekspresjonizmem. Niesłusznie. On sam przyznaje się raczej do *Skamandra,* z którym współpracą swoją był ściślej i dłużej związany. Ale tego samotnego poetę wojny i pokoju postawić należy na uboczu, poza zgiełkiem burzliwych prądów, które innych mają sterników.

67.

Sternikiem poezji w odrodzonej Polsce stał się przedewszystkiem JULJAN TUWIM (ur. 1894), o którym rzec można, iż jest wcielonym żywiołem liryzmu, a stwierdzić należy, że jest jednym z największych liryków na całym obszarze literatury polskiej. Wydało go — jak zwierza się sam poeta w odpowiedzi na wywiad Ireny Hellman — „skromne, łódzkie środowisko urzędnicze. Ojciec — urzędnik. Cichy, skromny, bezpretensjonalny. Dość powiedzieć, że przez całe swe życie nie zrobił żadnego t. zw. „interesu". I to w Łodzi, geszefciarskiej Łodzi. Ojciec i matka, dobrzy, cisi, skromni ludzie. Nie wywierali na mnie żadnego nacisku, pozwalali mi zawsze iść swoją drogą. Uczyłem się — dobrze. Nie uczyłem się — no to nie. Środowisko więc tolerancyjne i postępowe. W domu nie było t. zw. tradycji żydowskiej, ani nic w tym rodzaju. Rosłem wolny i nieskrępowany pod żadnym względem". Ze szkoły rosyjskiej wyniósł jedyną korzyść, która później rozwinie się w wielkie zamiłowanie dojrzałego już poety do klasyków rosyjskich: Puszkina, Lermontowa, Gogola, Briusowa i in. Pierwszy wiersz napisał w roku 1911, a — jak kiedyindziej również sam wyznał — ze współczesnych poetów polskich najsilniej oddziałał na niego Staff. Jako słuchacz wydziału prawnego na uniwersytecie warszawskim, drukuje swe wiersze w czasopiśmie akademickiem: *Pro Arte et Studio*, zalążni późniejszego *Skamandra*, uczestniczy więc od początku w kształtowaniu się grupy poetyckiej, której swoją twórczością wyznacza napięcie kierunkowe i nadaje rozstrzygający ton, wręcz niezwykłą rozległością wpływu na współczesnych stanowiący przeważająco o obliczu po-

wojennej liryki polskiej. Tuwim, niezmiernie żywo reagując na wrażenia odbierane zzewnątrz, wchłania też w siebie wielorakie podniety poetów obcych. Słowami pełnemi entuzjazmu odkrywa w *Źdźbłach trawy* Whitmana „manifest powszechnej miłości“. Uwielbia Rimbauda. Najbliżej zżywa się z poetami rosyjskimi, których też znakomicie tłumaczy, m. in. osobno wydane: *Liryki* Balmonta i Briusowa (1921), *Obłok w spodniach* Majakowskiego (1923), *Słowo o wyprawie Igora* (1928), *Jeździec Miedziany* Puszkina (1932), tegoż poety liczniejsze przekłady w czasopismach, zwłaszcza w *Skamandrze* i *Wiadomościach Literackich*. Mówi Sergjusz Kułakowski, że drugiego równie jak Tuwim entuzjastycznego czciciela poezji rosyjskiej nie znaleźć w polskiej i wogóle w obcej literaturze; na ideologję i technikę twórczości Tuwima największy wpływ wywarli współcześni poeci rosyjscy, zwłaszcza Briusow i Balmont, lecz Tuwim im nie ulega, tylko zdobycze ich przyswaja sobie i siłą własnego talentu przeobraża. Ale nawet tych wpływów na poezję Tuwima nie trzeba przeceniać, aczkolwiek z nich to pochodzi owa szczególna rytmika niektórych jego wierszy, co zwiodła K. H. Rostworowskiego, który nie znając poezji rosyjskiej, tendencyjnie doszukiwał się w twórczości Tuwima jakiegoś niby rasowego objawu ducha żydowskiego. W swej pasji ciągłego doskonalenia formy poetyckiej, nieustannego poszukiwania nowych środków wyrazu, sięga Tuwim także do mało znanych, niewykorzystanych źródeł bibljotecznych, nietylko do zabytków dawnej poezji polskiej, ale i do rozmaitych osobliwości, czego dowodem są dwie jego książki: *Czary i czarty polskie oraz Wypisy czarnoksięskie* (1924), *Polski słownik pijacki i Antologja bachiczna* (1935), a co wyjaśnia, skąd poeta zasila swe gospodarstwo poetyckie twórczem wzbogacaniem polskiego słownictwa. Ważniejsze nad to, że Tuwim czuje się mocno zrośnięty z tradycjami artystycznej poezji polskiej. Z powodu jego *Rzeczy czarnoleskiej* pisał Tymon Terlecki: „Tytuł poprzez Norwida sięga w renesans polski, kojarzy dzisiejszość poetycką Tuwima z olimpijską pogodą, dojrzałą pełnią, doskonałością nieskazitelną poetyckiego rzemiosła Jana z Czarnolasu. I to

jest może tajemnica wielkości Tuwima. Owa nowość, owa rewelacyjna odkrywczość, przebojowość, leżąca sugestją na całem niemal współczesnem pokoleniu poetyckiem w Polsce — pogodzona, wkorzeniona, wrośnięta i wrastająca coraz głębiej w żywą pienność drzewa przeszłości. Samowiedza odważna i otwarta cechowała Tuwima w tym względzie już dawniej, gdy wyznawał: „ja wpływów nie wstydzę się wcale! To duma moja, że Bożych olbrzymów uczniem się stałem!“ — gdy w finał wiersza *Dusza* wcielał wprost Słowackiego, lub miano do fantastycznego poematu: *Skrzydlaty złoczyńca* — brał od Mickiewicza“.

Odskocznią, o którą odbiło się i trafiło do świadomości ogółu nazwisko młodego poety był dytyramb o *Wiośnie,* drukowany w *Pro Arte* w marcu 1918 roku. Żywiołowa siła talentu sprawiła, że śmiałość myśli i słów poematu, daleki od sielankowego konwencjonalizmu, zupełnie odrębny widok wiosny wśród murów zatęchłych kamienic miejskich, oraz niepowstrzymany rozpęd surowej rzeczywistości społecznej — wywołały ostre sprzeciwy i gwałtowną burzę prasową (ob. *Wojna o „Wiosnę“ Tuwima* — w *Wiadomościach Literackich,* 1928, nr. 228). Wiosna była zawsze ulubionym przedmiotem poezji, ale pokazywano ją w promieniach słonecznej radości odżywającej przyrody, tymczasem Tuwim spojrzał na nią oczami nizin miejskich i dał wyraz objawom, których w poezji unikano lub ubierano je w idealistyczne osłonki. Przedstawiając odwrotną stronę wiosennego kultu Erosa, wskazał równocześnie na elementarne moce, tkwiące w dzikich instynktach rozszalałego tłumu. Na protesty grupy młodzieży akademickiej odpowiedział w *Pro Arte* Lechoń niepodpisanym artykułem redakcyjnym. Pisał tam m. in., „że *Wiosna* Tuwima po raz pierwszy w naszej literaturze mówi prawdę o sobie, wypełzającej z wilgotnych piwnic i dusznych facjatek... że „zdrowo jest czasami odrzucić różowe okulary i spojrzeć na rzeczy realnie...“ A my usłyszeliśmy w niej ponadto mocne, żywe i pragnące życia „e pur si muove“ — porusza się ziemia, pomimo wszystko, i wszystko jest piękne, wszystko jest od Boga, chociaż zbłąkane, zbrukane i nędzne. —

To nietylko prawda o życiu, ale i poetycki sąd nad tą prawdą". Bezstronny zaś świadek Jan Lorentowicz orzeka, że z powodu *Wiosny* Tuwima „jedni zagadali z oburzeniem o kulturze uczuć, inni stwierdzili odważnie narodziny nowego, niezwykłego talentu. Tuwim okazał istotnie samorodny talent z gatunku, o którym mówił Verlaine: pisze wiersze tak, jak drzewo rodzi owoce". Właściwe oblicze poety niebawem lepiej poznano z pierwszego zbioru wierszy Tuwima: *Czyhanie na Boga* (1918), gdzie mieści się także programowe wyznanie wiary poetyckiej, streszczającej się w zdaniu, że poezja jest to „skok barbarzyńcy, który poczuł Boga!" Bijąca z tych wierszy bujna energja młodości, pragnącej żyć pełną piersią, oczarowała i przekonała nawet przeciwników poety, który odrazu zdobył szeroką popularność. Wbrew własnemu młodzieńczemu oświadczeniu, że będzie „pierwszym w Polsce futurystą", Tuwim nie okazał się rewolucjonistą w sztuce. W miarę dojrzewania i dochodzenia do równowagi sił twórczych poety, żywiołowy rozmach młodości, obecny jeszcze w *Sokratesie tańczącym* (1919), ustępując przejściowo ściszonym nastrojom lirycznej czułości w *Siódmej jesieni* (1921), przez *Wierszy tom 4* (1923) przechodzi stopniową ewolucję ku wzorom klasycznym, aby nabrawszy pełnej świadomości sił i środków, przeobrazić się w moc dostałego wina *Słów we krwi* (1926), *Rzeczy Czarnoleskiej* (1929) i *Biblji Cygańskiej* (1933). Poeta litanji „za wszystkich mieszkańców świata", który to wiersz może jest najlepszym wyrazem treści ideowej w twórczości Tuwima, zdobywszy poczucie „patosu dali", wyznaje o sobie: „uznałem życie wszędzie, a w sobie uznałem, że jeszcze kiedyś wszystko, com posiadł, odrzucę..." Tymczasem wysiłek twórczy skupia Tuwim w pracy nadawania słowu krwistego wyrazu nowej rzeczywistości.

Zastanawiając się nad pierwszemi czterema tomami poezyj Tuwima, pisał Ostap Ortwin m. in.: „Jego indywidualność poetycka coraz silniej krystalizuje się na gruncie najbardziej jej odpowiadających form nowego stylu poetyckiego. Nacisk tu pada nie tyle na nowość tego stylu, ile na indywidualność jego raczej, której nowość

jest zawsze tylko nieodłącznem następstwem i wynikiem... Chodzi słowem o stopień i siłę indywidualności, która z przyrodzonego ustroju swej jedynej i jednorazowej wrażliwości zmysłów już w samej apercepcji i odczuwaniu bytu, dźwiga i buduje świat swej poezji z niebywałych i nigdy powtórzyć się nie mających elementów". Stwierdziwszy następnie: „ani na chwilę nie zawaham się uznać w Tuwimie jedną z indywidualności reprezentatywnych w naszej poezji" — wyznaczniki twórczości Tuwima wskazuje Ortwin w kłębiącym się w niej organicznym zasobie energji emocjonalnej o bardzo wysokiem napięciu; w energetycznej formie liryki, objawiającej się w nagłych i gwałtownych eksplozjach, skoku i okrzyku, w nerwowo pośpiesznej i niecierpliwej gestykulacji słów; w wysłowieniu operującem najczęściej obfitym zasobem czasowników pewnego specjalnego typu, który nazwaćby można energetycznym, wszystkie one bowiem wyrażają nie stan biernego zachowania się przedmiotów, ale bezwzględnie czynne w każdym wypadku wywieranie działania na zewnątrz; w agresywnej, zaborczej i wrogiej postawie względem świata i życia; w ciągłem napięciu wszystkich nerwów pod chłostą dojmujących emocyj; w brutalnej sile rozmachu; w zaciekłym i spienionym stosunku bokserskim do życia; w gladjatorskiej postawie torreadora, wyładowującej się burzycielskim zapędem w piórze; w biegu na przełaj bez celu, kierunku i mety... „Na tle swego indywidualnego ustroju, na podłożu rozsadzającego go poczucia napęczniałej i jak cięciwa napiętej prężliwości, Tuwim składa i buduje z tych samych elementów świat swej poezji, hipostazując je, grupując i skupiając dokoła pewnych konkretnych przedmiotów i zdarzeń, które czyni centrami ekspansywnej, dynamicznej energji". „Ale — mówi dalej Ortwin — Boga nie schwycisz na lasso, kolanem nie przygnieciesz do ziemi, nie przyprzęgniesz do tryumfalnego rydwanu o sile choćby miljona wolt w motorze. Niejasne przeczucie zawodności takiego wysiłku, zmieszane z niepokojem, przesytem i lękiem wyczerpania, zdaje się kiełkować w ostatnim (czyli czwartym) cyklu utworów..." Po *Słowach we krwi,* poświęciwszy im obszerniejszy rozbiór,

Karol W. Zawodziński takie wyciąga wnioski: „Rozwój twórczości Tuwima, to rozwój liryki w Polsce, już i tak od kilku lat, mimo narzekań, wysuwającej się na czoło z pośród innych gatunków literackich: mnogie rzesze naśladowców wczorajszego Tuwima będą się musiały podciągnąć na jego teraźniejszy poziom, gdyż sugestja jego uniemożliwia pisanie wierszy, które przedwczoraj lub wczoraj jeszcze mogły uchodzić za poezję. A sprostać mu będzie trudno, tem bardziej wyprzedzić: na coraz węższe ścieżki wśród nietykanych stopą ludzką manowców prowadzi odważny master wielkiego biegu poezji. Tak np. pod względem formy większość najbardziej uderzających utworów z ostatnich lat pisana jest wierszem krótkim, rytmizowanym dobitnie i regularnie, a mimo to indywidualnie: porównajmy np. jego dziewięciozgłoskowce o toku jambicznym z tem samem metrum choćby u Kasprowicza. Tuwim zda się powtarzać za Teofilem Gautier „precz wiersz wygodny, jak zbyt duży trep, co go każdy wdziaćby mógł, co służy dla rozmaitej miary nóg" i dlatego unika, zda się, tak popularnego dzisiaj dystychu z rymowanych pseudo-heksametrów. Przez niektóre osiągnięcia techniczne staje się on klasykiem, tylko jednak w znaczeniu „klasy", doskonałości, struktury obrazów, precyzji skrótu uczuciowego, co jest właściwością każdej liryki. Może zresztą w kierunku klasycyzmu, nie stylizacji na klasyka, lecz zwycięstwa elementów subtelnego zróżnicowania znaczenia słów, plastyki, konstrukcji będzie odbywała się dalsza ewolucja poety. Jest on do tego predestynowany z natury: w gruncie rzeczy obce mu są zamglone, rozpływające się, zwiewne obrazy, przeciwnie cechuje go ostrość „jak okrzyk igły rozżarzonej, gdy w obnażony trafi nerw" *(Wierszy tom 4)*, tendencja do niezwykłego i uderzającego rymu, który przerywa śpiewność melopei jaskrawą plamą znaczeniową i samodzielnością dźwięczenia; leży to w zasadniczej linji poezji polskiej, uwarunkowanej przez właściwości języka: obciążania słowa poetyckiego treścią logiczną. Tymczasem jednak poezja Tuwima treściowo jest zbyt romantyczna, żeby w niej nie przeważała konieczność ekspresji muzycznej; jak dotąd on, „głosów świata imitator", gdy „pol-

knięty krzyk wyrzuca z serca“, musi uciekać się do inkantacyj dźwiękowych, alliteracyj, wewnętrznych rymów, upajającej melodyki i śpiewnych rytmów. Stąd reakcja przeciw tendencjom deformacji metrum, rozsadzania formy przez niekrępowaną wolę ekspresji. Nie jest to jedyna cecha „reakcyjna“. Rymy tradycyjne przeważają nad wszelkiego rodzaju rymoidami; rym nieścisły użyty jest zawsze oględnie, różniąc się najczęściej w ostatniej słabodźwięczącej spółgłosce, rzadziej w nieakcentowanej samogłosce lub w spółgłosce, zamykającej pierwszą sylabę rymu: nieścisłość jest najczęściej kompensowana bogactwem współdźwięczności przed- lub po-akcentowej; czytelnik nigdy nie szuka rymu, nie gubi się w domysłach, które to słowo ma odpowiadać poprzedniej końcówce (jak to często się zdarza u współczesnych poetów), owszem, rym nieścisły niezwykłością i nieoczekiwanem zestawieniem niezbliżanych dotąd dźwiękowo słów zaostrza dostarczaną przez rymowanie rozkosz. — W słownictwie nie znajdujemy już nic z futurystycznego neologizowania: wystarcza język polski istniejący, gdy się jest panem na całym jego obszarze, od archaizmów aż do słów potocznych, dzisiejszych, najnowszych, ulicznych, zwłaszcza gdy się umie odnowić słowo do pierwotnej świeżości znaczenia w odpowiednim kontekście, np. „narzeczony“ w *Nieznanem drzewie*. A nadewszystko konserwatyzm Tuwima, jako poety, ujawnia się w tem zasadniczem trzymaniu się obowiązkowych tematów poezji. „Jeszcze słowik, ogród, drzewa w mojej mowie tyle znaczą“ — zapewnia Tuwim w cudnie rozełkanym rusałczanym Bohdanowym wierszu. „Przyroda, miłość, śmierć“ podług starej a zawsze aktualnej formuły. Można je rozszerzać do nieskończoności, ale wyjść poza nie liryka nie może, jeśli ma zostać istotnie sobą, a nie abstrakcyjną rozrywką piszących, tak jak się staje w bezpłodnych poszukiwaniach niektórych „awangardzistów“, nawet utalentowanych, których utwory są tylko funkcjonowaniem poezji w próżni. — Do istotnej awangardy w pochodzie poezji polskiej jej głównym gościńcem należy Tuwim“. Tako rzecze Zawodziński.

Rzecz Czarnoleską poświęcił Tuwim niemal wyłącznie

arkanom poetyckim. Tytuł pochodzi nie wprost od Kochanowskiego, lecz od Norwida, którego urywek o „czarnoleskiej rzeczy“ widnieje jako motto tego cyklu. W wierszu na „dziesięciolecie“ swej poezji mówi Tuwim:

Całe lata się w Polsce ględziło o duszy,
Piszcząc hymn do księżyca na poetyckich okarynach,
Aż się w sercu czerwonem żywy śpiew rozjuszył
I huknął i przepędził durniów w pelerynach.

Z owego „serca czerwonego“ niewiele tu wszelako daje poeta. W poszukiwaniu nowych wątków poetyckich zwraca się do fryzjerów, znana skłonność Tuwima do rzeczy tajemnych znajduje ujście w szeregu utworów, lecz głównie mowa o poezji i poetach, do czego zaliczyć też można *Pogrzeb Słowackiego,* jeden z najpiękniejszych wierszy tego cyklu. Naogół biorąc, wiersze *Rzeczy Czarnoleskiej* to są chwyty mistrzowskiego wprawdzie, ale jeno rzemiosła poetyckiego. Jest to ów kościół bez Boga, za jaki poezję Słowackiego uważał Mickiewicz. Odrębny charakter ma zamieszczony w tymże zbiorze poemat prozą: *Skrzydlaty złoczyńca,* częściowo znany już z tomów poprzednich. Całości i teraz nie wykończył poeta, jak się sam do tego przyznaje w przedmowie, która zda się być wyrazem zachodzącego w jego duszy przełomu. Przedmowę tę zamyka poeta słowami: „Straszno jest wpaść w ręce Boga żywego“. Tuwimowi nie chodzi jednak o dochodzenie celu świata i człowieka, lecz poprostu o poetyckie odtworzenie odczuwanego zmysłami zapachu świata i soków życia. Jego wyobraźnia jest nietyle bujna, ile uczuciowo niezwykle wrażliwa. Psychika łatwo podlegająca wrażeniom chwili, aby je przetwarzać w wiersze, najdokładniej zespalające treść odebranego wzruszenia z wręcz muzyczną dźwięcznością formy. Liryka doprowadzona jakby do ostatecznych granic, ekspresja do najsubtelniejszych możliwości, z zachowaniem jednak pełnej wartości znaczeniowej słowa przy najdalej posuniętej wirtuozerji wiersza, którym poeta włada z równą łatwością w szeroko rozpiętej skali od wzorów najściślej tradycyjnych aż po najśmielsze eksperymenty. Jest w Tuwimie jakby zaciekłość jakaś w ujarzmianiu słowa, aby z niego uczynić najpowolniejszy instrument na użytek poety i tylko poety. Pod

jego to właśnie wpływem tak się rozliryzowała powojenna poezja polska, ale zarazem giętkość wiersza polskiego, tak już wydoskonalona przez Słowackiego, Tetmajera i Staffa, jakby rozszerzyła swą skalę muzyczności, a zarazem słowo nabrało świeżych barw, zrumieniło się krwią, zjędrniało od dopływu nowych soków, napęczniało nowem życiem. Gdy jednak liczna rzesza naśladowców Tuwima poszła drogą przez niego utorowaną, aby mnożyć łudząco do siebie podobne cykle liryczne, Tuwim nie zasklepił się w manjerze, lecz rozkochany w „rzeczy czarnoleskiej“, nie ustał w swej zdobywczej pracy nad biologją słowa. Bo słowo w poezji Tuwima ma charakter biologiczny, jakby posiadało mięśnie, nerwy, krew, słowem samoistne życie. Czytając *Biblję Cygańską*, czujemy się przedewszystkiem porwani żywiołem liryzmu. Bo trzeba to raz jeszcze stwierdzić, że w całej współczesnej naszej poezji niema nikogo, ktoby dorównał Tuwimowi w tem napięciu ekspresji lirycznej do najwyżej osiągalnych granic, poza któremi słowo musiałoby chyba rozprysnąć się w jakiś wirujący chaos składających się na nie drobin dźwiękowo-znaczeniowych. Sam poeta najlepiej to zresztą uświadamia sobie i wyraża, gdy mówi, iż obnaża nerwy polskiej mowy. Tytuł tego wiersza: *Eksperyment*. Lecz bodaj niesłuszny. Jeśli bowiem np. dawniejsze *Słopiewnie* były tylko jednorazowym eksperymentem, nie o to teraz idzie. Cały ten wiersz możnaby raczej nazwać kanonem Tuwimowej sztuki poetyckiej, gdyby się dało zastosować pojęcie kanonu do poety, który z nieutrudzoną pasją ze słowa jako tworzywa poetyckiego wciąż nowe wydobywa wartości. Do poety, z którego ekspresji coraz „wypływa nowy, młody świat“. Wiersz ten wszelako przez to jest właśnie znamienny, że poeta z pełną świadomością odsłania w nim „jedyny sekret (swego) rzemiosła: Wtargnąć wewnątrz!“ Oto wystarczy, że celnie wymierzonym ciosem uderzy „wgłąb pospolitego słowa“, aby „wiosną (stała) się nawet wiosna“. Poeta czyni nas świadkami narodzin poezji. Nie przypominam sobie żadnego innego utworu, w którym z równą siłą wyrazu a zarazem w tak zwięźle skoncentrowanej formie oddanoby żywioł liryki, jako rodzaju poetyckiego. Żywioł najbujniej rozpętany, lecz rów-

nież najlepiej opanowany. Naocznie tu widzimy, jak słowo nabiera wartości wręcz biologicznej. Nic nie tracąc ze swej treści znaczeniowej, pozostając związanem w zdania, samodzielnie żyje, wyrasta, rozkwita, pęcznieje w owoc, któremu poeta nadaje omal zmysłowo odczuwalny smak. Biologizacja słowa oto Tuwima *ars poetica*. I w innych utworach podejmuje Tuwim ten sam wątek rozkoszowania się nagim faktem swego poetyckiego rzemiosła. Z całą otwartością wyznaje zresztą, iż chodzi mu wyłącznie o sam żywioł poezji, że obojętne mu są alegorja, morał lub nauka, jakieby czytelnik doczepiać zechciał do utworów poety. Przez pryzmat poezji patrzy Tuwim na świat, dostosowywa go do wymiarów swej poetyckiej rzeczywistości wyobrażeń, prześwietla go i przekrawa na użytek swego poetyckiego ładu. Tuwimowi obca jest kontemplacyjność, nawet w zadumie nad sobą, czy nad marnością i znikomością rzeczy ludzkich, pozostaje on wierny swej niepożytej żywiołowości, odnajdującej się w słowie i ziszczającej się przez słowo, związane w wiersz, w który poeta jak „w klamrę nawiasu zamyka świat". Ale w kręgu doznań poety:

Tajemniczeją rzeczy, fantastycznieją zdania,
I mówić coraz trudniej i milczeć coraz boleśniej.
Obrastają natrętnym szeptem głębiny mieszkania,
Krzesło, przy stole zaczęte, melodją kończy się we śnie.

W przytoczonych słowach z wiersza o *Życiu codziennem*, oprócz potwierdzenia swoistej postawy poetyckiej, zdolnej do przeżywania w wyobraźni różnych rzeczywistości na podstawie przesłanek czerpanych ze zwykłego obrazu życia, mieści się także inny wątek, do twórczości Tuwima wprowadzający jakby nowy ton. Bo choć zbiologizowane słowo rozśpiewa się poecie w muzyce wiersza, choć wydobywa z niego tak przedziwnie melodyjne dźwięki, jak w utworze o „biednej Ofeliji", choć cała istota poety pręży się do „przerostu, pożaru, zachwytu", — równolegle poczynająca występować doznania innej już kategorji uczuciowo-psychicznej. I tu wprawdzie powtarzają się akcenty tego samego poetyckiego żywiołu. Np. w *Odpowiedzi* na temat słowa: „wrócić". Ale chwilami górę bierze refleksja, najboleśniej wyrażona w wier-

szu: *...et arceo,* w którym pobrzmiewa patos jakby Norwidowej melancholji. „W tym wieku — wyznaje Tuwim — rozjątrzonym, wydętym, okrutnym — przechodzę, mijam, milczę: obcy, zimny, smutny“. Liryzm to osobistego smutku, wynikający z poczucia samotnego przemijania. Gdy zaś poeta zachłyśnie się widokiem „strasznych mieszczan w strasznych mieszkaniach“, odzywa się w nim dawny impet nieokiełzanego satyryka. Lub w wierszu *Do prostego człowieka* wybucha znowu, jak za młodych lat, żar rewolucjonisty, burzącego stary ład. Lecz wszystko to są już tylko rzutowania na inne płaszczyzny tego samego żywiołu lirycznego, który wypowiada się najsilniej, najbezpośredniej porywa i najgłębiej wzrusza, gdy spala się sam w sobie. I oto, być może, dlatego liryka Tuwima jest w swej emocjonalności nieprześcigniona. I dlatego poeta nic nie traci ze swej żywotności, że sam siebie wciąż prześciga, coraz odradza się w świeżem widzeniu swego poetyckiego świata, bynajmniej nie krzepnie w raz zdobytym stylu, lecz bezustannie na nowe wyrusza boje i po nowe sięga laury. A to właśnie znaczy: być naprawdę r a s o w y m poetą! Choćby tylko poetą!

Poeta sam lżej sobie waży wiersze satyryczne, pisane okolicznościowo i przeważnie na zapotrzebowanie teatrzyków kabaretowych. Wybór tych wierszy z okresu lat dwudziestu wydał jednak w pokaźnym tomie p. t. *Jarmark rymów* (1934). Rzetelna pasja poetycka wybucha tu nieraz z niemniej, niż w utworach lirycznych Tuwima, żywiołową siłą. Technika wersyfikacyjna o dużej rozmaitości formy poetyckiej jest tu rozwinięta w skali bardzo szerokiej, sięgającej czasami aż niesamowitego igrania ze słowem i rymem. I bodaj w tych właśnie igraszkach, w których zresztą rozhukana swawola wciąż się przeplata z ironiczną refleksją lub głębszem znaczeniem satyrycznem, występuje najbezpośredniej i najłatwiej jest uchwytna owa niebywała zdolność władania poetyckiem rzemiosłem. Weźmy np. *Błaganie* albo *Semi-Erosa,* gdzie wyrazy nagromadzono z fantazją jakby rabelaisowską, ale zarazem układają się one z największą giętkością w płynną formę wierszową. Kiedyindziej skojarzenia pojęć powstają dla rymu, ale wcale to nie znaczy, aby były pozbawione

sensu. Poprostu rozkiełznana wyobraźnia poety pędzi z niepowstrzymanym rozmachem, mając na podorędziu rym dla słowa czy słowo dla rymu. Rymy to napozór łatwe, bo choć rzadkie, niespotykane, świeże, wyszukane i bardzo urozmaicone, zespalają się z naturalną bezpośrednością, właściwą najlepszym wzorom poezji ludowej. Wrażenie „ludowości" podnosi się nadto przez tematykę tych wierszy, braną z aktualnych zdarzeń publicznych lub prywatnych. Nietylko dlatego i nietylko ze względu na rodzaj werwy satyrycznej, Tuwima zestawiaćby też można z Heinem, bo i w swej ogólnej postawie duchowej ma w sobie Tuwim pewne rysy duchowego powinowactwa z tym romantycznym poetą niemieckim, którego przerasta jednak miarą artyzmu. Warto przypomnieć, co Klaczko powiedział o Heinem: „dziwna mieszanina rzewności, rozmarzenia, namiętności, wdzięku w uczuciu, świetności w dowcipie i próżni w duszy a cynizmu w sumieniu". I do Tuwima taką charakterystykę przyłożyćby można. W *Jarmarku rymów* giętkość języka i mistrzostwo wiersza nie chybiają nawet tam, gdzie zawodzi dowcip. Bo dowcip Tuwima, cięty i dosadny, często bywa niewybredny. Ratuje go forma poetycka, z której obrany okazałby się bardzo pospolity. W tym słusznie tak nazwanym „jarmarku" trafiają się rzeczy rozmaitej wagi, położone obok siebie z niefrasobliwą rozrzutnością. Ale i te odpadki ze stołu poetyckiego Tuwima, czy tylko lekko puszczone bańki mydlane, lśnią całą tęczą barw wersyfikacyjnych. Nie doszukujmy się w satyrycznej poezji Tuwima określonego poglądu na świat, bo jest to przywilejem poety, że bezkarnie wolno mu plondrować dokoła siebie, byle się wyżywał w swej artystowskiej pasji. Czyż zresztą inni nasi współcześni poeci satyryczni lżejszego autoramentu, z których niejeden wyrabiał się w szkole Tuwima, wyznają jakiś taki określony pogląd życiowy? Satyra, czego aż nazbyt jaskrawym przykładem z przeszłości choćby Krzysztof Opaliński, poniekąd nawet Ignacy Krasicki, bynajmniej nie musi wynikać z dobrze ugruntowanego podłoża moralnego swego twórcy. Satyrycy, kpiąc ze wszystkich i ze wszystkiego, nieraz zasłaniają tem własną pustkę duchową. Oczywi-

ście, niezawsze. Nie przesądzając więc co do tej strony, zauważyć jednak można, że ci nasi satyrycy współcześni, którzy czy to wierszem, jak Marjan Hemar, Artur Marja Swinarski (ur. 1900), Jerzy Paczkowski, Konstanty Ildefons Gałczyński i inni, czy też prozą, np. Magdalena Samozwaniec (Marja z Kossaków Starzewska, siostra poetki Marji Pawlikowskiej), lub przenosząc się na pole komedji, podchwytują komiczne szczegóły dzisiejszego obyczaju, ludzi i zdarzeń, zadawalają się przeważnie grą dla sztuki, w której wyżywają swój szczególny talent, naogół nie troszcząc się o dalsze, czasami zupełnie nieprzewidziane takiej gry skutki. Temat przynoszą nastroje chwili, i zwłaszcza aktualna satyra polityczna rychło traci swą świeżość, idzie w zapomnienie lub pozostaje jako dokument czasu, który zaciekawia późniejszego szperacza czy historyka kultury. Wiadomo, że większość jakże kapitalnych *Słówek* Boya-Żeleńskiego wymaga już dziś komentarza, bez którego właściwe ostrze dowcipu byłoby nieuchwytne. I w *Jarmarku rymów* Tuwima ileż aluzyj, nawet do osób i zdarzeń historycznych, uchodzi uwadze niejednego gorzej obeznanego z temi sprawami czytelnika. Jednak i satyra polityczna trwałą miewa wartość. Taką przecież satyrą jest przecież zaprawiony i *Grób Agamemnona* Słowackiego i *Karmazynowy poemat* Lechonia. Świetne satyry obyczajowe rozrzucone są i po zbiorach poezyj Tuwima, czyli poza *Jarmarkiem rymów,* z którego jednak to i owo przyszłość z zapomnienia ocali. Będzie to tylko skromny naddatek do lirycznej twórczości poety, w którego indywidualnej poezji odzwierciedla się cała uroda nowej rzeczywistości polskiej ze swemi chaotycznemi kontrastami radosnych upojeń wyzwolonej energji i życiowego rozmachu, brutalnych widoków nędzy ludzkiej i rozterek wewnętrznych człowieka na przełomie, nieograniczonej chłonności sensualizmu i z biegiem niewiadomego losu naoślep pędzącego ducha. Nad to wszystko jednak w liryce Tuwima bierze górę jakby biologiczny witalizm twórczego wysiłku. Na tem właśnie polega nieokreślona siła duchowa, przez którą poezja Tuwima zyskuje znamiona wielkości.

68.

Z poetów *Skamandra* popularnością po Tuwimie najszerszą cieszy się KAZIMIERZ WIERZYŃSKI (ur. 1894). Wiersze pisać zaczął wcześnie. Drukiem bodaj debiutował dziewiętnastoletni poeta w mało znanem wydawnictwie zbiorowem p. t. *1863 Jednodniówka,* wydanem w roku 1913 w Drohobyczu, w 50-tą rocznicę powstania styczniowego. W wierszu tym wyraża Wierzyński tęsknotę za dniem, który niebawem miał nadejść, kiedy „staniem my rycerze szeregiem zbrojni, karni razem w krąg“, „kiedy się serce ze szpadą sprzymierzy“, „że skoro wstąpim, zdobywcy na szańce, błyśnie przed nami złoty, święty wschód!...“ O młodości swojej mówi poeta sam w wywiadzie udzielonym Irenie Hellman: „Ojciec mój był wtedy naczelnikiem stacji kolejowej. Rosłem dziko jak chwast. Jedyną ambicją mojej matki, która mnie uwielbiała, było przebaczać mi wszelkie moje grzechy i przewinienia. Wielki wpływ miało na ukształtowanie się całego mojego życia późniejsze środowisko — konspiracyjne organizacje uczniowskie. Pracowałem początkowo w t. zw. organizacji narodowej, a potem zarzewiackiej. Po wybuchu wojny zaciągnąłem się do Legjonu Wschodniego, który zresztą niedługo potem rozwiązano. Wobec tego musiałem nanowo zacząć „karjerę wojskową“ w wojsku austrjackiem. Przedtem byłem już kapralem, a teraz trzeba było zacząć od zwykłego szeregowca. Po półrocznym pobycie na froncie rosyjskim, dostałem się pod Kraśnikiem do niewoli. Przesiedziałem tam trzy lata. Obóz nasz mieścił się w Riazaniu. Okropne miasto, znane z cudotwórczej ikony i głodu. Nielepsze też były czasy. Przeżyłem tam obie rewolucje rosyjskie. W 1918 r. za

wszelkiemi możliwemi paszportami, po tysiącznych przygodach, przedostałem się do Kijowa. Stamtąd przyjechałem do Warszawy...“ We wspomnianej jednodniówce drohobyckiej znajduje się także wiersz Leopolda Staffa: *Smutek bohaterski.* Zapamiętać to warto, gdyż jest to jeden z tych utworów twórcy *Snów o potędze,* które właśnie uczyniły go tak bliskim powojennemu pokoleniu poetów *Skamandra.* Wierzyński wdzięczność ucznia dla mistrza tak wyraża w najnowszym swym cyklu wierszem *Do Leopolda Staffa:*

W małem mieście, (z którego tu wszyscy się śmieją).
Trzy korony — pamiętam — ukradłszy mej matce.
Kupowałem twe książki w niebieskiej okładce
I z szczęścia zataczałem się miejską aleją.

Miasto było po wierszach Ameryką wielką,
Świat wołał sygnałami ze szczytów swych tylu,
I ziemia pod wylewem budziła się Nilu
I ja płynąłem wtedy do morza swą deltą.

Gdy w ulice zamknięte aleją, jak broszką,
Światła nocnych pociągów rzucały swą zamieć,
Powtarzałem pocichu twe wiersze na pamięć,
I na prowincji było mi tęskno i gorzko.

Wiem, że to są wyznania najbłahsze na świecie,
Nie obchodzą nikogo, — zbyteczne zaiste, —
Każdy przecież w dzieciństwie miał swego artystę,
Kiedy kochał się w wierszach, zazdrościł poecie.

Lecz wszystko się powtarza, rzecz równie wiadoma, —
Jak rym idzie po rymie, jak księga po księdze, —
Ty jesteś mą młodością, mym snem o potędze.
Dziw, że ciebie żywego dotykam rękoma!

A jeśli już mam wyznać pragnienie najszczersze,
Chciałbym bardzo, by nie zgasł mój głos bezpotomnie
I w miasteczku odległem ktoś myślał tak o mnie,
Jak ja o tobie, — niosąc pod pachą me wiersze.

Ale już w jednym z wcześniejszych wierszy wylicza Wierzyński jednym tchem: Siewierjanina, Whitmana, Staffa i Tuwima, uznając w nich swych mistrzów. Sergjusz Kułakowski potwierdza, że Wierzyński z Siewierjanina wziął co najlepsze, jego świeżość radosnego upojenia życiem, ale odrzucił przesadną afektację bliskiego mu duchem

poety rosyjskiego, którego wpływy widoczne są w obu pierwszych cyklach: *Wiosna i wino* (1919) i *Wróble na dachu* (1921), wyrastających z tego samego nastroju uczuciowego, jaki tak świetnie oddał Siewierjanin w wierszu: *Wiosénny dzień*. Obszerniej zastanawiając się nad związkami literackiemi twórczości Wierzyńskiego, pisze Karol W. Zawodziński: „Wierzyński wyrasta na mistrza, a przynajmniej na kontynuatora Staffa, tego „wielkiego rodzica" nowoczesnego klasycyzmu w Polsce, na realizatora jego tendencyj, na łącznika pomiędzy „neoromantyzmem" „Młodej Polski" w jego najdoskonalszej i najbardziej do klasycyzmu zbliżonej postaci a „neoklasycyzmem" współczesnym, pełnym romantycznej treści. — Staff nie jest jedynym nauczycielem Wierzyńskiego. Na wstępie karjery poetyckiej wyznaje, obok niego, trzech innych: Siewierjanin, Whitman, Tuwim, a nawet zgrabnie wywodzi pokrewieństwo z każdym z nich. Czytelnikowi wolno nie zgodzić się na autogenezę poety. Z Tuwimem łączy go tylko koleżeństwo w rozpoczętej nieco wcześniej przez tamtego czynności rozbijania szablonów frazeologicznych i tematycznych, legowanych przez „Młodą Polskę", zmiany „dominanty estetycznej", w rozszerzeniu pola widzenia poezji, w wciąganiu w jej zakres rzeczy poprzednio stojących poza jej progiem (choć i tu, acz mniej jaskrawie, ogromna część pracy dokonana została przez Staffa, porównaj wiersz o gnoju). Z Siewierjaninem może jeszcze mniej: zuchwałość nowatorska „egofuturysty" okazała się rychło bluffem bez pokrycia i naprawdę w perspektywie lat okazuje się przepaść między jego samochwalstwem a uzasadnioną pewnością siebie młodzieńczego poety polskiego, który był bodaj ostatnim chronologicznie admiratorem rychło zapomnianego pseudo-meteoru: łączy ich chyba wspólna zdolność podobania się damom, co u Siewierjanina nazwano po rosyjsku „gałantieriejnost". Gest potężnej jaźni lirycznej amerykańskiego barda, imponujący swem przetrwaniem przez c a ł ą długą twórczość, samotną i rewolucyjną, mógłby być przyciągnięty do drzewa genealogicznego postawy m ł o d z i e ń c z e g o Wierzyńskiego; ale to pokrewieństwo dalekie, „dziesiąta woda po kisielu", a ustalić genetyczne

związki pomiędzy „stylem“ jednego a drugiego poety byłoby zadaniem bardzo trudnem. Można wskazać inne wpływy mniejszego znaczenia... Najważniejszy atoli wpływ na poezję Wierzyńskiego wywarł ojciec duchowy pokolenia — Żeromski. Niewątpliwie nasycenie emocjonalne i patos zwłaszcza drugiej połowy *Utworów zebranych* (1929) ma swe źródło w wielkim potopie poezji, który nawiedził użyźniając i zostawiając wszędzie swe ślady, całą literaturę, ba! całe życie Polski w pierwszej ćwierci XX wieku. Oczywiście jednak ujęty w formę mowy wiązanej przez poetę tej miary co Wierzyński, patos ten nabiera całkowicie indywidualnego charakteru i łatwo daje się wyróżnić od zjawisk analogicznych i być może genetycznie pokrewnych, jak np. patos Słonimskiego, stanowiący tak znamienną właściwość poezji tego ostatniego. Patos Wierzyńskiego, choćby świadomie nawiązujący do stylu twórcy *Popiołów* (por. wiersz pod tym tytułem), pozostaje w istocie własnem Wierzyńskiego zabarwieniem jego stosunku do świata...“

„Rzecz główna wzruszać się, kochać, mieć nadzieję, drgać, żyć. Zanim artystą być człowiekiem“. Te słowa Rodina, przytoczone przez poetę na czele drugiego cyklu poezyj, równolegle ze znanym czterowierszem Słowackiego o „upiciu się Duchem Bożym“, przyjąć i dziś można za credo artystyczne Wierzyńskiego, z przesadą młodzieńczego patosu wyrażone także w *Manifeście szalonym*, gdzie woła poeta gromkim głosem: „Życie jest wszystkiem! Niema żadnej sztuki!“ Zastrzec się tu trzeba, że stosunek Wierzyńskiego do sztuki, choć napozór — w pierwszych jego cyklach — dość bliski owej bezpośredniości twórczej, opiera się wszakże nietylko o niezaprzeczony wrodzony talent poetycki, ale również o poszukiwanie formy, podporządkowane jednak idei utworu i dlatego ukryte, niezwracające uwagi, a nawet na pierwsze wejrzenie jakby nieobecne. Umiejętny wysiłek twórczy ku zespoleniu formy z treścią, będąc zresztą podstawowem zagadnieniem dla każdego rzetelnego artysty, sprawia właśnie, że w poezji Wierzyńskiego tak żywiołowo wyraża się zachwyt urodą życia, że słowa poety: „Mieszkam za darmo w każdym z was“ — nie są przechwałką i że wraz z poetą „od ży-

cia swą poezję chcemy wycyganić". „Jeno radości, radości, radości — woła poeta — dla serc, i piersi, i oczu, i uszu, — byśmy się wszyscy, pokorni i prości, — stali jak ogród w wiosny pióropuszu. — Nic się nie zmieni. Będziemy legendą — tych, co minęli, miłującem echem, — tylko że odtąd całować się będą — dusze z duszami, jak uśmiech z uśmiechem". W pierwszych latach wyzwolonej Polski tak się wyraziła młodość, nie czując już na swych barkach brzemienia troski narodowej i naprężając mięśnie swobodnych ramion do uchwytu radości nowego życia.

W utworach późniejszych młodzieńczy rozmach ustępuje zadumie. *Wielka Niedźwiedzica* (1923) zawiera także wspomnienia lat 1914—1918. W najobszerniejszym z dotychczasowych rozbiorze twórczości Wierzyńskiego zwraca uwagę Wincenty Rzymowski, że „z przeżyć wojennych naszego poety bije ta okrutna powszedniość kataklizmu, która w dziesięć lat po nim dopiero ozwać się miała w beletrystyce zagranicznej. Ileż rymowanej lub nierymowanej bohaterszczyzny w literaturze wojennej polskiej i obcej oddać możnaby chętnie za kilka strof tej oto *Piosenki:*

... Pojednasz się z szynelem, pokumasz z łopatą,
Co ci okop wyryje opiekuńczy za to.
Jeszcze znajdziesz swych bliskich: pięścią kapral-zrzęda
Nauczy cię twej doli twardej, jak komenda.
I tu zacznie się żywot, w którym pokryjomu
Wychowasz swą poezję: twe listy do domu.
Dni popłyną ci równo, jak gdyby bez czasu,
Dni: w czarny punkt zwrócone wskazówki kompasu.
Aż raz złożywszy rzeczy troskliwie w plecaku,
Zerwiesz się, wstaniesz, skoczysz: „naprzód do ataku!"
Naprzód poniesiesz hurra, twój mus i katusze...
Nocą w tył cię odwloką już sanitarjusze.

Każdy, kto ma zmysł dla poezji, połączony z wymaganiami dla kunsztu wiersza, z łatwością wytknie ułomności i mielizny młodociane w tym dramacie okopów; ale każdy wskaże też i cudowne źródło inspiracji, zawarte w symbolu owych „listów do domu", zwiastujących ideę człowieczeństwa ponad okopami śmierci". — Cykl wierszy: *Pamiętnik miłości* (1925), będąc już w całości objawem niepospolitego artyzmu, świadomego wła-

snej, indywidualnej drogi twórczej, zaznacza się jakby pewnem uspokojeniem mocno tętniącego serca poety, owiewa go nawet łagodna melancholja smutku kochania. W lirykach refleksyjnych obu tych seryj ukazuje się bowiem inna strona oblicza duchowego poety: obok radości pojawia się tęsknota, obok żywiołowych zachwytów — skupiona w sobie rozwaga, wyciągające się do życia ramiona napotykają na opór doświadczeń życiowych i pragną ukojenia. Zwycięża wszelako bujna natura poety, „niebo w jasne rozbłysło się znaki“ i powrotną, inną już jednak nutą brzmi pochwała życia. Odprężoną nieco cięciwę niebawem chwyta znów w ręce łucznik-poeta, by napiąwszy mocniej, niż przedtem, uczynić ją zdolną do męskiego, dojrzałego zwycięstwa w zawodach o klasyczny *Laur Olimpijski* (1927, na podstawie niemieckiego przekładu J. H. Mischela w roku 1928 odznaczony pierwszą nagrodą międzynarodową IX-tej Olimpjady w Amsterdamie, tłumaczony następnie na rosyjski, 1929, włoski, 1929, francuski, 1930, i inne języki obce).

Cykl ten rozpoczyna *Defilada atletów,* których imieniem głosi poeta, iż „nasza pieśń nie zna waszych uniesień i wieszczeń, — inny sztandar nas zwołał i na czołach legł, — my sławimy natchnienie, muskuły i przestrzeń, — serce, co maratoński wytrzymuje bieg“. *Match footballowy* w widzeniu poetyckiem przeobraża się w gigantyczny cios, wybijający piłkę od szczytu Pirenejów aż za Atlantyk, a okrzyk stadjonu brzmi „jak wielka tęsknota za zwycięską sławą“. Dwa wiersze sławią biegi, dwa inne skok o tyczce i t. p., a gdzieś wyznaje poeta: „Boska to rzecz być pierwszym“. W dalszym ciągu cyklu pogłębiają się wzruszenia i rozszerzają widnokręgi myślowe poety. Po utworach o *Nurmim* i *Spartaninie* idzie jeden z najlepszych wierszy całego zbioru: *Dyskobol.* Mówi poeta o rzucie dyskiem, że „światom wyolbrzymia płuca“, „wymierza gwiazdom wielkim wzrost“, „miarę wytkniętą już przerósł, minął granice i wzbił się, jak duch...“ Po porywającym siłą poetyckiego rozmachu *Biegu na przełaj,* szczytowy swój wyraz osiąga natchnienie poety w *Pieśni o Amundsenie.* Cykl swój zamyka Wierzyński *Gajem Akademosa,* w który pragnąłby, aby zamienił się cały ota-

czający go świat. „Oto jest podróż wielka początku i końca, — pośród planet rozpięta na kole transmisji, — człowiek, istota boska i tryumfująca, — nad światem...“ Owa radosna, podszyta jednak głębią filozoficznej zadumy, wiara w człowieka jest jakby nawiązaniem do znanych słów Pindara: „stań się takim, jakim jesteś, dowiedziawszy się o tem“. O sile poetyckiego wyrazu stanowi w liryce nietylko zdolność przeżywania wrażeń, ale więcej nawet umiejętność skupienia się w sobie tak zwartego, aby wydobyte stąd słowo nie było pustym choć pięknym dźwiękiem, lecz brzmiało szczerością serca i rozlegało się z mocą z głębi ducha zaczerpniętego oddechu. Dramatycznie napięta siła lirycznej kontemplacji i artyzmu patosu, w jakim ją poeta zamknąć zdołał, sprawiły, że czoło polskiego Pindara uwieńczył laur olimpijski.

Dwa zkolei następne cykle Wierzyńskiego: *Rozmowa z puszczą* (1929) i *Pieśni fanatyczne* (1929) są wyrazem duchowego przełomu. Pierwszy z tych zbiorów jest pamiętnikiem wrażeń oglądanego oczami poety świata i ludzi. Niema tu już dawnej bezpośredniości wzruszeń, zamiast młodzieńczego entuzjazmu przychodzi patos spojrzenia wstecz, wybuchowość poetyckiego wyrazu zastępuje z powagą i rozmysłem odważone słowo, z poza którego tu i owdzie wychyla się subjektywne oblicze poety. Że Wierzyński nie zasklepił się w zdobytej chwale i nie ustał na drodze twórczego poszukiwania wewnętrznej prawdy, o tem lepiej mówią *Pieśni fanatyczne*. I tu wprawdzie spojrzenie poety na świat nabrzmiewa dostojną powagą życiowego doświadczenia, ale żywo drga współczucie dla otaczającej nas krzywdy i niedoli. Gdzieniegdzie odzywa się mocniej nuta pesymizmu, ale obok niej wyrasta ton walki, donośnie rozlega się głos domagający się naprawy zła. Z powodu tego cyklu dobrze zauważył Tymon Terlecki, że „dytyrambista dionizyjski radości i urody życia, stał się tego życia fanatycznym oskarżycielem, zachowawszy dlań miłość i zachwyt uwielbiający, zdobył w sobie namiętny gniew i nienawiść, a nad tą dwoistością wzniósł się w bohaterstwo walki o zbawienie człowieka“.
... drodze artyzmu poety dwa te równocześnie wydane

cykle były raczej wytchnieniem po poprzednim wysiłku twórczym, ale *Pieśni fanatyczne,* znamienne już choćby swą nazwą, wskazywały, że *Rozmowa z puszczą* nie była przystanią w porcie kończącym podróż, lecz tylko chwilowym odpoczynkiem, po którym poeta na nowe wyruszy podróże i nowe będzie odkrywał lądy.

W wywiadzie, przeprowadzonym przez Adama Galisa, powiedział Wierzyński: „liryczna konsumcja świata przestaje wystarczać. Przestaje zadawalać stosunek do świata na odcinku krótkiego, lirycznego spięcia. Czysty liryzm — to stosunek bez żadnej odpowiedzialności, stosunek idealnego wydziedziczenia wobec zjawisk... Tylko proza, gdzie się jest odpowiedzialnym za charakter człowieka, za ideę, za pejzaż, za każdy szczegół, tylko proza może dać uczucie głębokiej satysfakcji". Z takiego podłoża myślowo - psychicznego zrodził się zwrot Wierzyńskiego do twórczości prozą, który wydał tom opowiadań: *Granice świata* (1932). W tym debiucie swoim okazał się Wierzyński odrazu znakomitym prozatorem. Jego proza posiada ów wpełni dojrzały umiar artyzmu, do jakiego nawet najwięksi pisarze dopiero stopniowo dochodzą. Jest wypracowana i wycieniowana do najdrobniejszego szczegółu, jak w wierszu, gdzie więzy strofy i rytmu stawiają przed poetą dbałym o doskonałość formy największe trudności. Zda się, że Wierzyński, którego utwory poetyckie z drugiego okresu twórczości przejawiają szczególną właśnie wytrwałość w dążeniu do opanowania klasycznych wymagań mowy wiązanej, podobne zadania postawił sobie w prozie. Ale czytelnik wysiłku tego nie odczuwa, bo proza Wierzyńskiego jest płynna, prosta i jasna, jakby to była zwykła mowa codzienna podniesiona na wyżyny artyzmu. Otóż ta zwięzłość ekspresji i jej pozorna prostota są świadectwem artystycznej dojrzałości prozy, w której wyrobienie włożono — być może — niemały trud. Dość, że wynik jest doskonały. Mniej już zadziwia, iż poeta, który w swych wierszach okazał tak wielką umiejętność obrazowania za pomocą największej ekonomiki środków poetyckich, lecz zarazem w sposób najcelowiej oddający zamiar twórczy, również w swej prozie, tembardziej, że nieskrępowany formą wiersz...

wydobył pełnię „zmysłowego kształtu świata“. W tym cyklu opowiadań wojennych, w których — jak zwierzał się we wspomnianym wywiadzie — chodziło autorowi o wykrojenie ze świata i człowieka tej przestrzeni, za którą już niema istnienia, a co zostało osiągnięte przez stawianie człowieka przed koniecznością ostatecznych rozstrzygnięć lub przez obnażenie bestji ludzkiej, na czoło wysuwa się utwór p. t. *Wyrok śmierci,* który śmiało zaliczyć można do arcydzieł nowelistyki. Motyw grozy odtworzono tu z wręcz najściślej ograniczoną zwięzłością opowiadania, ale i z najwyższem napięciem dramatycznej ekspresji narratorskiej, z jakąś niesamowitą sugestywścią przedstawienia, dającą się porównać chyba tylko z niektóremi utworami E. A. Poe. W innej noweli p. t. *Tarnina* z równą sprawnością techniczną, lecz zupełnie innemi środkami epickiego artyzmu odtworzył Wierzyński zawiły proces psychologiczny. Przykład *Tarniny* wskazuje nadto, że te opowiadania, w treści swojej oparte na wspomnieniach wojennych, czerpane zapewne z własnych przeżyć lub z bezpośrednich obserwacyj autora, są wynikiem głębokiej potrzeby wewnętrznej, dokładnie sobie uświadomionej i gruntownie przemyślanej. Wierzyński stawia nas wobec faktami uzasadnionej konieczności biologicznego poglądu na świat. Parokrotnie podkreślony „surowy porządek świata“ wyrasta z cierpkich doświadczeń czasu wojny. Przed grożącem człowiekowi załamaniem moralnem ratuje jednak „niepowstrzymany, natrętny mus życia“.

Wątkiem treściowym nowego tomu poezyj Wierzyńskiego jest głęboki rozdźwięk między poetą a światem. Rozdźwięk jednak *Gorzkiego urodzaju* (1933) nie wynika bynajmniej z zamknięcia się poety w odosobnionej wieży z kości słoniowej, lecz właśnie z przepełniającej jego osobowość, mocno zarysowanej woli wytężonego życia. Stara, odwieczna antynomja między ja a nie-ja. Poszukiwanie sensu moralnego nietylko w sobie, lecz i poza sobą. Niedarmo J. N. Miller nazwał Wierzyńskiego poetą przenośni kosmicznej. W istocie sprawa ma się znacznie poważniej. W wędrówkach po różnych szlakach świata idzie Wierzyńskiemu nietylko o poetycką przenośnię, która

u niego zawsze korzeniami tkwi mocno w realnem podłożu zjawisk, — lecz o dotarcie do gruntownej prawdy, o przezwyciężenie wieloznacznej symboliki, o ujawnienie rzeczywistego oblicza ludzkich zagadnień. W swej walce ze słowem o wydobycie ukrytej pod jego postacią myśli Wierzyński dochodzi do doskonałej konkretyzacji obrazowania i wogóle kształtu poetyckiego. On nie rozbija, nie atomizuje, lecz naodwrót szereguje, organizuje, wprowadza ład. W jego wierszu żywioł poetyckiego tworzywa, choć napęczniały rozsadzającemi go sokami, przelewający się bujnym rozmachem wewnętrznej energji, jest zawsze najlepiej opanowany, poddany celowemu, świadomemu ograniczeniu w ramach najtrudniejszych wskazań formy stroficznej. Możnaby wręcz mówić o klasycyzmie, gdyby najtrafniej wybrana i najkonsekwentniej wykrystalizowana miara artystyczna nie była tak nawskroś wypełniona romantyzmem bezpośrednich doznań i osobistych przeżyć. Lecz subjektywny liryzm poety jest tu najdoskonalej zobjektywizowany. Wiersze *Gorzkiego urodzaju* mają ostry zapach i cierpki smak życiowego realizmu. Jestto liryka o wyjątkowo męskim charakterze. Jako rodzaj wzruszeniowy, jako styl postawy moralnej, jako natężenie spięć uczuciowo-myślowych, nawet jako świadomość artystyczna, *Gorzki urodzaj* nasuwa, biorąc najogólniej, jedno tylko porównanie. Z *Kwiatami zła* Baudelaire'a. Warto przypomnieć, że jest to w liryce zjawisko wyjątkowe, zwłaszcza, choć nietylko, w liryce polskiej. Bo dla Wierzyńskiego, jak sam wyznaje, *Liryka*

Jest po to, aby w każdym człowieku
Ciemne, podziemne drążyć kopalnie,
W sekundzie każdej i w każdym wieku
Rozstrzygać nieodwołalnie.

W skałach kurytarz przebić wybuchem,
Zetlałe w mroku roztrącić kości,
Trafić przeczuciem ślepem i głuchem
Wprost w sedno ostateczności.

I nocą zguby, gdy światy runą,
Na same dno się zwalą rozbicia,
Trwać ocalałą, świetlistą łuną
Nad sensem śmierci i życia.

W innym zaś wierszu, jednym z najpiękniejszych z *Gorzkiego urodzaju,* w *Słowach,* przedstawiając sugestywny, nabrzmiały zwięzłym liryzmem obraz swych — jak pisał Słowacki — „walk duchowych i mąk serdecznych“, wyraża poeta jedyne pragnienie:

Niech tylko na skroń mi
Prawdą rozstania,
Gorzką, jałową,
Położy się słowo
Niezaznanego poznania.

Jakże daleką od *Wiosny i wina* przebył poeta drogę. Jakiemiż milowemi krokami znaczą się przestrzenie pomiędzy oddzielnemi zbiorami jego wierszy. Jakże wielki jest dystans nawet od *Lauru olimpijskiego* do *Gorzkiego urodzaju.* Mimo to, w otwierającym cykl ostatni wierszu o *Mrozie* odrazu poznajemy, że pisał go ten sam Wierzyński, który porywał nas kiedyś swą kipiącą młodością, a potem w pindarycznych pochwałach rekordów sportowych sławił piękno fizycznego wysiłku kierowanego świadomą wolą zwycięstwa. W dojrzałe południe męskiego wieku Wierzyński nie przekreśla swojej przeszłości, ale że nie zatrzymuje się w nieustannem dążeniu przed siebie, że nie uchyla się od wytężonego szukania nowych dróg do najdalej zamierzonych celów, — coraz dotkliwiej zdaje sobie sprawę z nieuniknionych klęsk i porażek, na które naraża się człowiek zawsze, ilekroć śladem Edypa śmiało patrzy w twarz tajemniczego Sfinksa. Nieraz więc budzi się w nim tęsknota za utraconym rajem naiwnej, nieopatrznej młodości. Porywa go huraganowe pragnienie niezniszczalnego szczęścia. Wybucha wtedy buntem bolesnej skargi: „Zniszcz książki bezrozumne, rozbij zimne szkło!“ Lecz poeta wie, że nic już na to nie poradzi. Bo mówi sam: „szatan, który magji nauczył mnie świętej, — wieczne piekło przelewa w mą głowę olbrzymią“. Wbrew wszystkiemu, nie traci wszak dumnego poczucia, iż

... gorzeć będzie serce, co sto razy gasło,
I gotowe bić znowu i świecić na przodzie,
Aż inni tutaj staną i ruszą w pochodzie
I powtarzać nas będą, jak śpiew i jak hasło.

Ta harda, lecz w pełni uprawniona świadomość ratuje poetę przed pesymizmem, a nieuszczuplony, i owszem, potęgujący się w swem skupieniu zmysł rzeczywistości nie pozwala pogrążyć się w czczem rozmyślaniu nad marnościami bytu ziemskiego. Prawdy swej szuka więc poeta nadal w bezpośredniem obcowaniu z życiem. Goni za nią po świecie, pod niebo Don Kichota, za Atlantyk i znowu u wód tatrzańskich, pisze nawet *Hymn kominów*, zewsząd zbierając pokłosie do swego *Gorzkiego urodzaju*. Mówi poeta, że „smutna mądrość, co zawsze przychodzi za wcześnie", ale owa mądrość dojrzała sprawiła właśnie, że choć gorzkim nazwano jej urodzaj, plon to jednak sowity, o pokaźnej, bogatej rozmaitości tematów, a o niemniej szerokiej, pięknej skali artyzmu. I wszystkie ziarna tego zbioru mają najwyższy ciężar gatunkowy, są jednako dorodne. Z poetów *Skamandra* Wierzyński przechodzi wogóle najciekawszą drogę rozwojową, znaczącą się z każdym nowym jego tomem trwałym wysiłkiem nietylko w pogłębianiu i doskonaleniu artyzmu, lecz również w wewnętrznem dojrzewaniu duchowem wobec coraz rozszerzających się widnokręgów myślowych. Wciąż czujna zdolność bezpośredniego widzenia świata i człowieka, niesłabnący rozmach witalizmu przy wzrastającej refleksyjności, coraz częściej kierowanej do filozoficznych zagadnień życia ludzkiego i bytu społecznego, odwaga śmiałego spojrzenia w konflikty współczesnej rzeczywistości, wogóle umiłowanie konkretu, a wydobywanie akcentów ogólnoludzkich nie z abstrakcyjnej myśli albo z przekrojów syntetycznych, lecz z realnych zdarzeń indywidualnych, podniesionych w sugestywnej przenośni poetyckiej do wymiarów sięgających niekiedy aż kosmicznych perspektyw, — oto najbardziej uderzające znamiona ostatniej fazy w twórczości poetyckiej Wierzyńskiego, odznaczającego się wyjątkowem w swej równowadze poczuciem odpowiedzialności artystycznej, myślowej i moralnej.

Na następców najszerszy wpływ wywarł Wierzyński swemi pierwszemi cyklami, ich rewelacyjnie radosną chłonnością życia. Wierzyńskiego twórczość dojrzała, do naśladowania trudna, bo wymagająca skupionego wysiłku artystycznego i myślowego, uniknęła już losu zbanalizo-

wania w licznych odbitkach epigonów. Jedynie *Laur Olimpijski* wybitniej zaważył tematem, któremu Wierzyński dał najdoskonalszy kształt klasycznego artyzmu w poezji współczesnej, co w prozie powieściowej nieco później najlepiej się uda Parandowskiemu. Ale już wcześniej powojenny zwrot do uprawy sportów znajduje i w literaturze polskiej swoje odbicie. O *Wniebowstąpieniu* (1922) Jerzego Mieczysława Rytarda, ciekawej próbie dynamicznej ekspresji liryczno-epickiej, wyraził się Iwaszkiewicz, że „nigdy jeszcze sporty nie doczekały się w literaturze polskiej takiego przeduchowionego traktowania". O tegoż i innych autorów utworach, osnutych na wątku nowego pojmowania sportu górskiego, wspomni się przy innej sposobności. W jednym z poprzednich rozdziałów wskazano niesłusznie przez krytykę przeoczony lub niedoceniony tom Kudlińskiego nowel o sporcie, na innem zaś miejscu Kleszczyńskiego fragmenty powieściowe o automobilizmie. Wybornie uruchomione opisy matchów piłki nożnej dał Anatol Krakowiecki (ur. 1901; wydał nadto tom barwnie urozmaiconych humoresek: *Spójrz na świat zezem,* 1929) w oryginalnie pomyślanej i żywo napisanej powieści sensacyjnej: *Lament światów* (1933). W sferze wpływów Wierzyńskiego zrodziły się cykle poetyckie Jerzego Stanisława Polaczka *(Pochód Olimpijczyków,* 1931; *Algebra zwycięstwa,* 1932), Czesława Kączkowskiego *(Gon,* 1933) i in. Natomiast wcześniej, jeden z pierwszych w naszej literaturze współczesnej poetycką pochwałę sportu dał w *Siejbie tęcz* (1923) JAROSŁAW JANOWSKI (ur. 1903), który w innych swych wierszach późniejszych z dobrym umiarem spokojnego artyzmu odtwarza także rzetelnie odczute wzruszenia religijne, natomiast do zajmującego nas tu tematu powraca w zbiorze opowiadań prozą: *Dzień jak noc* (1934). Co przy czytaniu tego tomu najpierw uderza i w pamięci naszej utrwala się najwyraziściej jest to stosunek pisarza do sportu. W końcowej noweli miłosnej, w której dwoje kochanków rozstaje się bez ckliwego tragizowania, ale z tem głębszem przeświadczeniem o wartości swych uczuć, czytamy m. in. takie zdanie: „Boisko zmagań sportowych bywa świetną przeciwwagą przerostu sentymentalizmu". Otóż nie jest to

tylko przygodnie strząśnięty z pióra aforyzm, lecz istotne przekonanie autora, dla którego sport stanowi idealny teren do wyrobienia i utrzymania w równowadze psychicznej osobowości człowieka. Nie znaczy to bynajmniej, aby miało się przechodzić po powierzchni zagadnień życiowych. I owszem, wróg sentymentalizmu okazuje głębokie wzruszenie nawet wobec płaczu męskiego, mianowicie w *Łzach Adama Brzeszcza,* zapewne najlepszej noweli autora. Idzie jednak o to, aby zewnętrzny objaw ludzkiego afektu miał dostateczną podstawę w sferze czynu. Żeby to nie było mazgajeniem się piękno-ducha nad swą życiową nieudolnością. Znamienne z tego względu jest zakończenie noweli o mechaniku Motlaku, który przestaje autora interesować z chwilą, gdy zdziwaczał do cna, stał się nieczuły na dźwięk motoru i dał się podbić zachwytowi swych oczu nad symfonją lecących gołębi. Bo wogóle u Janowskiego występuje odrębny ton zdrowego stosunku do życia i jego zagadnień. Taką postawą moralną Janowski poniekąd przypomina Goetla, od którego jednak, jako pisarz, jest zupełnie niezależny. Że uprawa sportu bynajmniej nie musi prowadzić do „bokserskiego" poglądu na świat, dowodem HALINA KONOPACKA, laureatka IX-tej Olimpjady w rzucie dyskiem. W zbiorku wierszy: *Któregoś dnia* (1929) poznajemy ją, jako poetkę tęsknoty i niepokoju. Jedynie w *Tańcu śród rymów* odnajdujemy dalekie echa sportowych zamiłowań autorki, ale i ten utwór kończy się znamiennem dla jej oblicza duchowego wezwaniem o cichą i szczęśliwą śmierć. W zebranych w cyklu Konopackiej siedemnastu lirykach objawia się szczerze poetycki wyraz kobiecego serca. Tylko forma tego wyrazu, zwięzła i prosta, klasycznie spokojna i pozbawiona jakiejkolwiek sztuczności, najlepiej zespolona z treścią i najcelowiej wymierzona, może nasuwać pewne analogje z ekonomją sportowego treningu. Ogarniając zaś jednym rzutem oka rozmaite przejawy wątku sportowego we współczesnej twórczości literackiej, widać w nich przedewszystkiem nowy i nieobojętny czynnik odrodzenia realizmu.

69.

W wszystkich stolicach świata, na wszystkich stadjonach,
Na placach i boiskach mrowie ludzkich głów.
Patrz, jak młode do góry podnoszą ramiona,
Patrz na usta spragnione melodji i słów.

Porwij ich słowem, nasyć, gdy czekają głodni,
Gdy chcą pieśni jak wichru z tryumfalnych ark.
Ale jakich słów trzeba, i jakiej melodji
Aby hymnem buchnęła z dygoczących warg?

Naszych słów im nie trzeba bo wrogie i obce,
Niema w nich rytmu, który gniewnie burzy krew.
Naszych wierszy nie będą czytali ci chłopcy
Poeto niepotrzebny gdzie płynie twój śpiew?

Pieśń twoja płynie w pustkę, rozpływa się w ciszy,
Z kart nierozciętej książki nie wybiega w świat.
Smutnych twoich i trudnych słów nie chce, nie słyszy,
Ten, który kraty wznosi i ten z poza krat.

W *Rozmowie z poetą*, w ostatnim cyklu swych wierszy tak się wyżala ANTONI SŁONIMSKI (ur. 1895), współtwórca *Skamandra*. Wiersz ten lepiej niż inne i trafniej od najwnikliwszych omówień charakteryzuje autora, który w całej swej działalności literackiej, jako poeta, komedjopisarz, krytyk, satyryk, czy publicysta, wyraża tragizm człowieka na przełomie. Inny wiersz z tego samego cyklu, jeden ze swych najpiękniejszych liryków, p. t. *Noc gwiaździsta,* kończy Słonimski takim zwrotem:

Żegnaj mój dawny, mój drogi poeto,
Niepotrzebny nikomu! Czasem taką nocą
Wróć jeszcze tylko, tak jak wraca echo,
Rymy niech w okno jak wiatr załomocą.
Jeszcze potrzeba mi twojego śpiewu,
Bo jeszcze ciągle niedosyć mam siły
Ażeby patrzeć na ten świat zawiły,
Patrząc bez gniewu.

Poraz wtóry występuje tu niepokojąco natrętna myśl: „Niepotrzebny nikomu!“ W rzeczniku racjonalizmu, w czcicielu wiedzy nowoczesnej i w sceptycznym realiście wciąż się buntuje dusza poety romantycznego. Ten konflikt mózgu z sercem nie jedyna to sprzeczność u pisarza, w którego twórczości gra kontrastów wynika z niezmiernie wyczulonego krytycyzmu na podłożu bezpośredniej wrażliwości w stosunku do współczesnych zjawisk społecznych, przeżywanych jako sprawy najosobiściej poruszające człowieka. I mylnie się sądzi, rozgraniczając w Słonimskim poetę od feljetonisty. Ze swoim kultem myśli ludzkiej i ze swoim niezależnym buntem przeciw wszelkiej krzywdzie społecznej, Słonimski jest zawsze i tylko poetą człowieka. Takim widzimy go w poezjach i poematach (*Sonety,* 1918; *Czarna wiosna,* 1919; *Harmonja,* 1919; *Parada,* 1920; *Godzina poezji,* 1923; *Dialog o miłości ojczyzny,* 1923; *Droga na wschód,* 1924; *Z dalekiej podróży,* 1926; *Oko w oko,* 1928; *Wiersze zebrane,* 1930; *Okno bez krat,* 1935), takim w dramacie (*Wieża Babel,* 1927) i komedjach (*Murzyn warszawski,* 1928; *Lekarz bezdomny,* 1931; *Rodzina,* 1934), takim we wrażeniach podróżnika (*Pod zwrotnikami,* 1926; *Moja podróż do Rosji,* 1932) czy w próbach powieściowych intelektualisty (*Teatr w więzieniu,* 1922; *Torpeda czasu,* 1924), i takim samym w satyrach, recenzjach krytycznych i impresjach społecznych (*Wycieczki osobiste,* 1919; *O dzieciach, warjatach i grafomanach,* 1927; *Mętne łby,* 1928; *Moje walki nad Bzdurą,* 1932; *Heretyk na ambonie,* 1934). Nas tu przedewszystkiem zajmuje poeta.

Nazwano Słonimskiego poetą epoki tragicznej. I może nie jest to bez głębszego ironicznego znaczenia, że Słonimski już w pierwszych swych próbach poetyckich od wewnętrznej rozterki duchowej usiłuje się bronić ucieczką do formalnego opanowania siebie w kunsztownych więzach trudnych zadań wierszowych. Znamienna z tego względu jest zwłaszcza *Harmonja,* „wieniec sonetów“, nader rzadko uprawiana przez poetów kompozycja cykliczna, związana wstępnym sonetem, którego każdy wiersz powtarza się w następujących po sobie kolejno 14-tu sonetach, jako punkt wyjścia tematowego wątku. (Warto tu zauważyć,

że podobne zadania formalne po Słonimskim podejmują: Władysław Jan Grabski: *Trzy wieńce,* 1926; Kazimierz Andrzej Jaworski: *Więcierze,* 1932; Światopełk Karpiński: *Jesienne sielanki* — w zbiorze: *Mieszczański poemat,* 1935). I wogóle, jak stwierdza K. W. Zawodziński, „mało która pociągająca wdzięcznością i stawianemi trudnościami forma metryki czy strofiki nie skusiła Słonimskiego na próbę siły, z której wychodził zawsze zwycięsko". Natomiast w roku 1925 osądzał Leonard Podhorski-Okołów, że „rymowanie Słonimskiego daleko naogół odbiega od poziomu innych elementów wiersza tego poety. Jeśli się zważy, że Słonimski doskonale zdaje sobie sprawę z ujemnego czy też dodatniego wpływu rymu *(Rymy),* że właśnie jest on jednym z tych, którzy najwięcej pracują nad wierszem, — zdanie powyższe może się wydać paradoksem. Niestety jednak, tak nie jest. Rymowanie autora *Godziny poezji,* najbardziej, naszem zdaniem, obiecującego z pośród młodych, pełne jest rażących kontrastów, wskutek czego w żadnym niemal utworze (wyjątek stanowią *Rzym* i *Do przyjaciół Moskali,* — krytyk poddaje tu rozbiorowi wyłącznie *Godzinę poezji),* opartym na rymach (nie asonansach), niema konsekwentnie przeprowadzonej i od początku aż do końca zachowanej harmonji rymowej". Ten czysto formalny, więc najobjektywniejszy, sprawdzian dobrze uzasadnia nieco wcześniej sformułowaną ocenę Ostapa Ortwina, że wirtuozostwo poezji Słonimskiego nie jest „ani oznaką jakiegoś estetycznego przedelikacenia, ani wynikiem wyrafinowanego kultu czystej formy. Niema w niem nic z jubilerskiego cyzelatorstwa. Jest ono raczej produktem kompletnego rozgromu ścisłej architektonicznej formy poetyckiej i powstało na jej zwalonych gruzach. Środkiem działania nie jest tu techniczna biegłość w konstruowaniu jednolicie zwartych kształtów, ale rozpęd i sprawność w ich rozbijaniu i demolowaniu. Na tle utworów z najwcześniejszego okresu twórczości Słonimskiego, lwia część późniejszych aż po ostatnie czasy (pisane w roku 1924) wydaje się być dziełem systematycznej, acz niezawsze rozmyślnej i świadomej destrukcji, dochodzącej niekiedy do zupełnego bezkształtu i bezładnej urywkowości. Brawura wirtuozow-

ska bowiem nie łączy się w nich bynajmniej z tą organizatorską zdolnością, która umie posługiwać się całokształtem wiersza jako jedną kompozycyjną całością i panować równomiernie nad wszystkiemi składowemi elementami zespołu. Kompozycja jest tu przeważnie chwiejna, wichrowata i niezdecydowana. Zato w obrębie wiersza włada Słonimski suwerennie z prestidigitatorską werwą i temperamentem słowem śmigłem i krewkiem, skorem i szparkiem, jak jaszczurka zwinnem, wężowo gibkiem, sprężystem jak kauczukowa piłka i ruchliwem jak kulki żywego srebra. — Fajerwerkowa swada Słonimskiego nie zna żadnych elementów krasomówczych. Ogołocona całkowicie ze wszelkich retorycznych narostów zdobniczych, unika konsekwentnie nagromadzania obrazowych epitetów, wstrzymuje się od malowniczych porównań, przenośni i innych rekwizytów poetyckiej symboliki. Przemawia wprost i bez ogródek, nie obwijając istotnego sensu rzeczy w dekoracyjny kokon. Ma bezpośrednią wartkość, bystrość i cięłość potocznej konwersacji... Język Słonimskiego nabiera swego swoistego dźwięku i emocjonalnego napięcia dopiero z chwilą, gdy przestaje być środkiem poetyckiego obrazowania wewnętrznych stanów duszy, uczuć, nastrojów czy myśli w jakiejś lirycznej spowiedzi, a sygnalizuje i uzewnętrznia już nie refleksje tylko i bierne wzruszenia, ale konkretne akty woli, usiłując w sposób stanowczy i dobitny jak ostry szczęk komendy wymóc jakąś akcję od osób, zjaw i rzeczy, do których się zwraca z rozkazodawczym gestem, aby je do jakiejś czynności, do jakiegoś pożądanego trybu zachowania się zniewolić i przynaglić... To też w utworach żadnego innego poety nie znajdziemy tylu rzeczowników w piątym przypadku lub czasowników w trybie rozkazującym i w drugiej osobie. Roi się w nich od kolców i żądeł, skierowanych przez książkę nazewnątrz i mających utkwić komuś szponem, jak zębem harpuna, w sercu i mózgu. Są to jakby przez wyłom w wierszu w stronę publiczności przedsięwzięte wypady, jakby alarmowe strzały podżegawczych tyrad, wycelowane w trakcie demagogicznego przemówienia z sali przez okno w uliczne kotłowisko,

w knieje ludzką, dla wywołania w niej praktycznych aktów czynu. Stąd o wierszach Słonimskiego da się powiedzieć, że niejednokrotnie wyłamują się one z zasady estetycznej samowystarczalności: stanowią bowiem niezawsze szczelnie w sobie i dla siebie zamkniętą, od reszty świata ściśle wyodrębnioną całość i zahaczają raz po raz o rzeczywistość, wchodząc z nią w żywy i bezpośredni kontakt. Powiedziałbym nawet, że cała istota agitatorskiego w swej metodzie stylu *Godziny poezji* na tem właśnie polega. Agitatorskiego nietylko w stosunku poety do świata i ludzi, ale przedewszystkiem także w stosunku do samego siebie i swej poezji... Poetycka wyobraźnia Słonimskiego z natury swej nie jest ani wizjonerska ani kontemplacyjna... Jest zato w całem tego słowa znaczeniu dyskursywna... Dyskurs jest bowiem jakby zasadniczą formą artystycznego obcowania poety ze światem zewnętrznym, jakby z żywym i wciąż mu przed oczyma obecnym partnerem rozmowy..." W dalszym ciągu swej bardzo wnikliwej charakterystyki, której wyniki ogólne w innem sformułowaniu słownem powtarzają później inni krytycy, podkreśla Ortwin m. in. podskórne pokłady sentymentalizmu w twórczości Słonimskiego i nurtującą w nim nostalgję za poezją. Przytoczony na wstępie niniejszego rozdziału nowy wiersz poety wniosek taki najlepiej potwierdza. Również Zawodziński, zanim z powodu *Okna bez krat* posunie się do zestawiania Słonimskiego-poety z Mickiewiczem, zastanawiając się obszerniej nad *Wierszami zebranemi*, pisał w roku 1932 m. in.: „Z wypowiedzi autora, z wielokrotnych prób rozumowego ujęcia świata, z zaznaczanej tylekroć pozy (prawda, nieco bajronicznej) wyższości nad bezrozumny tłum i chłodno-ironicznej kontroli uczuć, wreszcie z podejmowania tematów propagandowo-dydaktycznych trzebaby się spodziewać przewagi żywiołu logicznego, przejrzystej kompozycji, najwyższych osiągnięć w stylu suchego nieco intelektualizmu lub racjonalistycznej retoryki, wreszcie formalnej doskonałości wyrazu. Tymczasem odwrotnie: bardzo często Słonimski wykazuje właściwości rzeczywistej choć niezamierzonej ciemności i „niezrozumialstwa"

znacznie bardziej istotnego, niż wielu poetów, którzy programowo, siłą skłonności czy upodobań, reprezentują pierwiastki irracjonalne w poezji. Wyżej powiedziane dotyczy przedewszystkiem dłuższych utworów Słonimskiego bardzo licznych w jego zbiorze, gdyż dążenie do „wielkiej formy“ jest u niego odwrotnie proporcjonalne do uzdolnienia w tym kierunku. Przyczyny szukać należy w złej kompozycji, w pogardzie dla jedności tematycznej, tej nigdy nieobalonej „jedności“ gatunku lirycznego. Zauważyć to można i na małych utworach i to często najlepszych innemi zaletami...“ W dalszym ciągu swego rozbioru, wskazując pewne analogje z Majakowskim, co i Kułakowski podnosił, już wtedy Zawodziński widzi w utworach Słonimskiego jakieś pokrewieństwo z poezją Mickiewicza, a zasadniczem zabarwieniem poezji Słonimskiego jest — zdaniem krytyka — zgęszczony patos.

To zestawienie z Mickiewiczem nasuwa wszelako pewne refleksje na temat oryginalności twórczej poety, w którego *Oknie bez krat* niejednokrotnie dostrzega się nietyle „rywala“ Mickiewicza, ile jego trawestatora czy też bardzo zdolnego naśladowcę. We wcześniejszym zaś okresie swej twórczości Słonimski ulegał też wybitnie wpływowi Słowackiego, nawet wprost go naśladował, m. in. w wierszu: *Smutno mi Boże* z cyklu: *Droga na wschód,* niewłączonym do wydania *Wierszy zebranych*. Kto wie, czy nawet pewna zależność Słonimskiego od Słowackiego, jaka z łatwością da się ustalić na podstawie widocznych reminiscencyj, nie była jakąś podświadomą pobudką głośnej w swoim czasie, a w dużym stopniu wywołanej z ducha czasami u Słonimskiego występującej przekory, polemiki o *Sen srebrny Salomei*. Jakże bardzo przypominają dygresje *Podróży na wschód* lub *Beniowskiego* niektóre wiersze Słonimskiego, pisane pod wrażeniem żywo przez poetę odczuwanych zdarzeń aktualnych, owo przetwarzanie nietylko doznań ale i „wycieczek osobistych“ w formę liryczną, głębiej zaś sięgając, powiedzieć można, że i swą nieukrywaną dumę i bunt przeciw ludziom i światu Słonimski przejął po Słowackim. I chociaż Słonimski do Mickiewicza się zwraca:

Tyś mnie najpiękniejszemi przykuł łańcuchami,
Tyś dla mnie słowo pierwsze, pierwszy człowiek Adam!
Tyżeś mnie wyrwał z ziemi, uskrzydlił słowami,
I dumny jestem z mowy, którą i ja władam.

— to nawet jeszcze w poemacie *Oko w oko* wyraźnemi echami odzywa się Słowacki. Także dla wyznawanej przez Słonimskiego idei pacyfizmu, o którą i poeta i feljetonista najgorliwiej walczy, dałoby się wypisać motto słowami św. Gwalberta z *Lilli Wenedy:* „Na toż to matkom dzieci swe hodować, — Aby z nich były kiedyś takie jatki?“ Ściślej ono przylega do temperamentu duchowego Słonimskiego, niż Mickiewiczowski wiersz: *Do Matki Polki,* który w *Oknie bez krat* przeobraża się w *Matko Europo!*

Nie z naśladownictwa jednak, lecz z istotnej potrzeby wewnętrznej i z głębokiej troski o sprawy człowieka wypływa zasadnicza tematyka twórczości Słonimskiego.

Że się me serce byle czem przeczula
I że mam w słowach pasję oczywistą,
W monarchji będę rewolucjonistą,
A w republice będę wielbił króla —

wyznał kiedyś Słonimski i słowa to bardzo dla jego charakterystyki znamienne. Słonimski buntuje się przeciw wszystkiemu, co ogranicza, krępuje i więzi wolność człowieka, buntuje się zwłaszcza przeciw śmierci. Równolegle z silnie zakorzenionym w duszy poety czynnikiem buntu rozwija się miłość ludzkości, sercem miłuje Słonimski „upośledzonych i skrzywdzonych“, sercem miłuje ziemię rodzinną, „sercem modli się do ludzi“, aby poniechali swarów i walk i stali się „zwyczajni, dobrzy, prości“.

Ręka ludzka — to jest coś, co wspiera,
To znaczy pociecha, opieka.
Najsmutniej, najboleśniej umiera
Człowiek, który padł z ręki człowieka.

— napisał Słonimski, który później z jednakową siłą przeświadczenia o słuszności głoszonej prawdy, wierszem lub prozą, oburza się na gwałty zadawane człowiekowi przez fanatyków jakiejby to nie było doktryny. Przeciw literze prawa czy nakazowi czyjejś racji stanu stawia Słonimski naturalne prawo człowieka do życia i wyższy nad wszystko głos rozumu.

Ręce zmęczone krwawą młocką,
Splamione krwią, co z ran ucieka,
Odtrącam. Wierzę w moc człowieka
I opłakuję słabość ludzką.

— wyznaje Słonimski w wierszu *Do poetów bolszewików*. Później zaś mówi *Niemcom:*

Na średnicę i koło i trójkąt wpisany
Pobiegła krew strumieniem, żywym, ciemnym znakiem.
Archimedesie, broń się przed żołdakiem!
Archimedesie dzisiaj mordowany!

Krew wsiąkła w piasek, ale duch twój żyje.
Nieprawda. I duch ginie. Gdzież zostaną ślady?
W marmurach twego domu gniazda wiją żmije.
Wiatr koła kręci z piasku na gruzach Hellady.

Występujący w tym wierszu motyw obrony wartości kulturalnych jest również sprawą zasadniczą dla poety, który w swej miłości człowieka najsilniej się wzrusza wiedzą i cywilizacją ludzkości. To ideowe oblicze, bardzo mocno określone i świadomie uwydatnione, wyciska na twórczości Słonimskiego odrębne piętno i wyznacza jej niezależne stanowisko we współczesnej literaturze polskiej. Poezja nie jest dla Słonimskiego zabawką lub tylko rzemiosłem, nie uprawia jej jedynie z upodobania w kształcie poetyckim, choć dba o formę i troskliwie zabiega o wydobywanie lub utrwalanie nowych wartości wiersza polskiego, ale nadewszystko chodzi mu o to, aby człowiek dla człowieka był bratem. Uważa to jakby za powierzoną sobie misję, której poświęca swój trud poety, wierząc, iż przyjdzie czas, gdy nadzieja lepszej przyszłości człowieka zmieni się w „potężne, zwycięskie napewno!“ Mocne przekonanie o słuszności tej idei, o niepłonności podjętych dla jej krzewienia wysiłków i o trwałej wartości ziarna, rzucanego pod plon przyszłości, pozwala poecie wyrazić ufność, iż

... kiedy przyjdzie spojrzeć w oczy śmierci czarne,
Wiem — gdziekolwiek ją spotkam, nie umrę z rozpaczą,
Ale jak ci, co drogę w gęstwie lasów znaczą,
Przestrzeń przebytą jasnem spojrzeniem ogarnę.

Niejasność, którą Zawodziński zarzuca większym poematom Słonimskiego, jest główną wadą alegoryczno - pacyfistycznego dramatu: *Wieża Babel,* i pozatem nużącego abstrakcjonizmem, w kilku jednak scenach działającego jakby znowu romantyczną siłą wizjonerskich obrazów lub patosu monologów, wogóle zaś napisanego świetnym wierszem i z nieposzlakowanym artyzmem polskiego słowa. O wiele lepiej powiodło się autorowi w komedjach, w których z wielką odwagą, czasami aż zuchwale, w żywo postawionych sytuacjach i w dialogu iskrzącym się od naturalnego dowcipu, na gorąco chwyta aktualne zagadnienia społeczno - obyczajowe z niepospolitym zmysłem satyrycznej syntezy. Zwłaszcza *Murzyn warszawski* jest wybornie ujętą komedją snobizmu na tle zagadnienia żydowsko - polskiego. Nieco anemiczniej wypadł *Lekarz bezdomny,* mimo ostre prześwietlenie współczesnego kryzysu inteligencji na podłożu rozkładającego się życia rodzinnego. Natomiast kapitalny humor aż rozsadza *Rodzinę,* komedję polityczną, w której autor konfrontuje bolszewizm i hitleryzm z rzeczywistością polską, pokazaną w środowisku współczesnego dworu ziemiańskiego. Słonimski, który w poprzednich utworach komedjowych okazał niemałą zdolność tworzenia nowych typów ludzkich, dał w panu Tomaszu z *Rodziny* bodaj swą najlepszą postać sceniczną. „Ten pan Tomasz — orzeka Boy - Żeleński — jest jedną z najudatniejszych figur, jakie mamy w teatrze. Odmiana nieśmiertelnej szlacheteczyzny, ale wzbogacona bardzo twórczo. Ma coś fredrowskiego; coś z jenialkiewiczostwa i coś z jowialszczyzny, ale z zaprawą intelektualną. Czujemy w tym człowieku tęgą głowę, zdziwaczałą i zapuszczoną, ale zachowującą swoją oryginalną i niezawisłą postawę wobec zjawisk". Przeprowadzoną w *Rodzinie* krytykę „rasizmu" omawialiśmy w jednym z poprzednich rozdziałów niniejszego tomu, w związku z *Wielką maskaradą* Rogali. Ale zagadnienie rasy, ściślej biorąc kwestja żydowska, jest wogóle przedmiotem zainteresowania Słonimskiego w jego komedjach i tematem nieraz poruszanym w jego feljetonach społecznych. W swej charakterystyce poety wspomina Zawodziński. „Nie będę nawet przystępował z kolei do łatwego

zadania ukazywania sprzeczności w „filozofji“ poety w jego postawie społeczno-politycznej i metafizycznej, w jego fanatycznej, wrogiej wszelkiemu fanatyzmowi ideologji, ani próbował wymieniać niektóre znane dokuczliwie także z innych pism tematy: konik pacyfistyczny, neopozytywistyczny kult nauki, niepotrzebny i zbyt na serjo brany „kompleks Żyda“. Od przeglądu tematyki spodziewam się w pierwszym rzędzie ujawnienia lirycznego *ja* poety, jego oblicza, lub może różnych obliczy, które ukazuje nam w swych wierszach“. To stanowisko Zawodzińskiego jest słuszne i w zasadzie jedynie słuszne z punktu widzenia krytyki literackiej. Ale literatura, choćby była li tylko „czystą“ sztuką, posiada również swe oblicze społeczne.

Sprawa pisarzy polskich pochodzenia żydowskiego w dobie przedwojennej wogóle nie istniała. Kwestja ta ani na myśl nie przychodzi wobec Klaczki czy Langego, a wyzyskanie jej w nagance na Feldmana było wywołane zupełnie sztucznie i w niczem nie pomniejszyło wielkich zasług tego pisarza dla narodowej literatury polskiej, zasług, których nikt poważny nie może podawać w wątpliwość, nawet ze stanowiska ciasnego nacjonalizmu. Dlaczego więc ta kwestja stała się dziś aktualna? Dlaczego np. ów „Kompleks Żyda“ niepokoi Słonimskiego, pisarza tak niewątpliwie polskiego i tak świetną władającego polszczyzną, jaka wielu innym o „rasowo“ nieposzlakowanem pochodzeniu autorom polskim za wzór stawiana być może. Otóż wydaje się, iż na Tuwimie, Słonimskim czy Peiperze, że zajmują czołowe w literaturze naszej stanowiska, skrupiają się pociski, wywołane nadmiernym napływem do literatury współczesnej Żydów z nizin społecznych, w swej masie niezdolnych do szybkiego przyswojenia sobie niezbędnych podstaw polskiej kultury literackiej. Zarzut ten nie wchodzi w rachubę ani w stosunku do wymienionych poetów ani do szeregu innych autorów, którzy twórczością swoją najlepiej uzasadnili niewątpliwe prawa do miana pisarza polskiego. Sam zaś fakt znacznego istotnie udziału pisarzy pochodzenia żydowskiego we współczesnej literaturze polskiej nie jest zjawiskiem odosobnionem, lecz wiąże się z zasadniczą przemianą ogólnej struktury społecznej. Trzeba się bo-

wiem pogodzić z tem, co się musi stwierdzić i uznać, że literatura polska do czasów wojny zasilana w znacznej przewadze talentami ze środowiska szlacheckiego, przedstawia obecnie zupełnie inny charakter społeczny, jaki do niej wnoszą pisarze pochodzący z rodzin mieszczańskich i zwłaszcza z proletarjatu. W stosunku do elementu żydowskiego sprawa się jednak komplikuje przez istotnie niepożądane naloty językowe, czy to sztuczne w swym przesadnym puryzmie, czy też — co gorzej — zaprawione specjalnemi nawykami gwarowemi, co zwłaszcza na niektórych przekładach powieści obcych fatalnie się odbija. Skądinąd zaś obustronne zaostrzenie sprawy żydowsko-polskiej w życiu społecznem odzwierciedla się także w literaturze. Nie jest to wszakże do uniknięcia, ani nie zagraża rozwojowi narodowej kultury polskiej. Pisarze pochodzenia żydowskiego wzmacniają w naszej literaturze czynnik intelektualizmu, co jest tem korzystniejsze w chwili, gdy w pewnych kołach literackich, głoszących ideologję proletarjacką, ludową czy chłopską, występuje skłonność do wyrzekania się tradycyj kulturalnych kosztem obniżenia poziomu myślowego. Nie tu miejsce, aby zastanawiać się nad społecznem znaczeniem sprawy polsko-żydowskiej, wydaje się jednak słusznem zauważyć, że przenoszenie tego sporu na teren klasyfikowania wartości literackich zasługuje tylko na potępienie. „Kompleks Żyda“ nie powinien mieć żadnego zastosowania ani w twórczości tych pisarzy, którzy czują się naprawdę zrośnięci z kulturą polską, ani tembardziej w stosunku do nich czytelnika polskiego. Niema się ani czego wstydzić, ani o co obrażać, ani z tego robić zarzuty. Rzecz inna, że nawet wewnętrzne różnice wyznaniowo-polityczne wśród Żydów polskich wyraźnie się zaznaczają w twórczości literackiej, i ten właśnie moment w obrazie naszej literatury polskiej nie może być pominięty, o ile wpływa na kształtowanie się osobowości twórczej. Ze względu na temat wymienia się tu nową książkę wspomnianej w tomie poprzednim autorki, występującej pod pseudonimem CZESŁAW HALICZ: *Ludzie, którzy jeszcze żyją* (1934). Jestto cykl subtelnym wdziękiem prowincjonalizmu osnutych opowiadań o ludziach małego

miasteczka żydowskiego, widzianych przez pryzmat wspomnień dzieciństwa. Świetna znajomość środowiska, bogactwo dobrze zróżnicowanych charakterystyk, trafny realizm podszyty uczuciowem zabarwieniem wyrozumiałości, dobrze uruchomione sytuacje psychologiczne o dramatycznem napięciu, wreszcie chrześcijański ton miłości bliźniego na tle egzotyki żydowskiej, złożyły się na całość o wysokim poziomie artyzmu. Przypominają się tradycje Orzeszkowej, która w treści książki jest nawet wspomniana. W atmosferę o pokrewnym nastroju wprowadzają nas niektóre wiersze WŁODZIMIERZA SŁOBODNIKA (ur. 1900; *Modlitwa o słowo,* 1927; *Cień skrzypka,* 1929; *Nowa muza,* 1930; *Spacer nad Wisłą,* 1931; *Pamięci matki,* 1934). Talent to niższego lotu, wyrobiony w cieniu wpływów *Skamandra,* ale szczery, prosty i bezpośredni, o czem bodaj najlepiej mówi wiersz *Ghetto,* gdzie swą miłość dla polskiej ojczyzny pięknie wyraził poeta o umyśle żywym, duszy radosnej i sercu czułem, wrażliwy na różne zjawiska świata, najbliżej wszakże zżyty z przyrodą, zachwyt nad jej urodą łączący z pochwałą pracy rąk ludzkich, a z wiersza wydobywający dość szeroką skalę ekspresji dźwiękowej o łagodnie melodyjnych, jakby lenartowiczowskich tonach. JULJUSZ FELDHORN (ur. 1901) nietyle w tematyce swej poezji, chociaż napisał misterjum dramatyczne: *Zwycięstwo Ahaswera* (1926), a obok *Pieśniarza* Dantego i *Fiametty* Boccaccia tłumaczył też z oryginału *Pieśń nad Pieśniami* Salomona, ile w szkicach historyczno-literackich (Literatura polska wieku XVI a Żydzi, John Galsworthy o Żydach, Motywy żydowskie w twórczości Norwida) zaznacza swoją łączność ze środowiskiem polsko-żydowskiem. Natomiast w poezjach Feldhorna (*Domy,* 1922; *Wczoraj — dziś — jutro,* 1928; *W ogrodzie brata Chryzostoma,* 1932), zwłaszcza w cyklu ostatnim, zastanawia postawa wybitnie intelektualistyczna, liryzm zaprawiony ścisłością myśli naukowej, niekiedy aż nazbyt oszczędny w wyrazie, którego zwięzłość bywa wprost zagadkową. Słobodnik i Feldhorn mogą być uważani za dobrych przedstawicieli tych poetów pochodzenia żydowskiego, którzy nie tracąc poczucia wspólnoty uczuciowej lub intelektualnej ze środowi-

skiem rodzinnem, dobrze się jednak czują zespoleni ze swoją polską ojczyzną. Inny już objaw nowej duszy żydowskiej przedstawia ROMAN BRANDSTAETTER, który po wspomnianych w tomie poprzednim próbach odnowienia stylu pseudoklasycznego, w ostatnich swych utworach (*Królestwo Trzeciej Świątyni*, 1934; *Jerozolima światła i mroku*, 1935) pięknie wykształconym wierszem polskim, o głębokim oddechu liryczno-epickim, wyraża tęsknotę pokolenia zmierzającego do własnej ojczyzny w Ziemi Obiecanej, ale zarazem przeciwstawia się zaborczym tendencjom syjonistycznego nacjonalizmu. Ten wieszcz nowej Palestyny żegna się z muzą czarnoleską:

Dziś wiem, o dziewczę słodkie o błękitnych oczach,
Wiotka, polska panienko z czarnoleskich polan,
Że dłoń moja nie spocznie na twoich warkoczach,
A śmierć mnie nie zastanie u twych smukłych kolan.

Ale choć w swej „żydowskiej duszy“ czuje się synem odzyskanej ojczyzny, zabierze jednak „w drżeniu ciała pod martwe powieki — zapach warg twoich polskich — i cień Libanonu“. Wszelako teraz najsilniej w nim już drga tęsknota do Ziemi Obiecanej:

Przeciwstawić temu wiersz Ratomska „Do matki“ p
A.C.

Bo wiem: gdziekolwiek pójdę, cokolwiek zanucę,
Nic mnie od ciebie więcej dzisiaj nie rozdzieli
Ziemio, do której kiedyś samotny powrócę,
Jak do studni wieczornej wiotki cień Racheli.

Bo wiem: choć w obcych słowach płoną moje troski,
W rumiankach pozłocistych i w mgłach nadwiślańskich —
W tej polskiej mojej mowie drży smutek żydowski,
A w polskich lipach płonie woń cedrów hebrajskich.

W *Autoportrecie Żyda* tak się poeta modli do swego Boga:

Przeto mnie Panie wyprowadź z nad Wisły, wiklin i topól,
Z najświętszych pól Podkarpacia, wśród których świat ten ujrzałem,
Z ziemi jesieni, co groźnie szaleje, jak krwawy topór,
Z pod koron grusz i jabłoni ciężarnych plonem dojrzałym;
I pozwól mi znów utonąć wzrokiem w ojczystych błękitach
I pod Twą chmurą czerwoną wysoko dźwignąć mą głowę,
I zwróć mojej jasnej twarzy semickie rysy Dawida,
Mym płucom wichry pustyni, zaś wargom hebrajską mowę.

W najwyższy ton proroczego natchnienia i namiętnie bolesnej skargi uderza Brandstaetter w poemacie: *Jerozolima światła i mroku,* gdy świetnym polskim wierszem bohaterskim, jak Słowacki w *Grobie Agamemnona,* przeklina swą żydowską ojczyznę, gdyby „upadła na progu gorzkiej nienawiści“ i sprzeniewierzyła się ideałom poety. W poemacie tym myśl żydowskiego poety Brandstaettera sprzymierza się z myślą polskiego poety Słonimskiego, zespalając się we wspólnej im obu trosce o „najczystszą miłość“ człowieka i ludzkości.

70.

Twórcze i zapładniające znaczenie *Skamandra* w rozwoju poezji polskiej przedstawia zjawisko zupełnie odrębne, rolą inicjatorską, zdobywczym rozmachem, późniejszem rozkrzewieniem i promieniowaniem w literaturze naszej wyjątkowe. Bo ani *Życie* krakowskie, ani *Chimera* warszawska dla kształtowania się oblicza Młodej Polski nie stanowiły rozstrzygających momentów, które dawały wtedy niezależnie działające indywidualności twórcze. Natomiast *Skamander* gromadnem skupieniem wspólnie występujących talentów zaważył w sposób istotny i niewątpliwy na formowaniu się twórczości poetyckiej w odrodzonej Polsce i swym charakterem zbiorowym wniknął do świadomości społecznej. Pod nazwą *Skamandra* rozumieć, oczywiście, należy cały ten poważny odcinek współczesnej literatury polskiej, który swym początkiem sięga akademickiego czasopisma *Pro Arte et Studio*. „Ale — słusznie stwierdza Karol W. Zawodziński, najgruntowniejszy i najwszechstronniejszy znawca poezji Skamandrytów, — dopiero opublikowanie pierwszych zbiorków, łatwo zauważalnych wśród ubogiej produkcji książkowej za okupacji, i gwałtowna reakcja szerszej publiczności na ich *carmina non prius audita* są zjawiskiem historyczno-literackiem, które można porównać z przedstawieniem *Hernaniego* lub pierwszemi tomikami Mickiewicza, przynajmniej w granicach jednego gatunku poezji lirycznej, nie bez echa jednak w stylu prozy i ogólnej kultury artystycznej". Datą tą jest rok 1918, w którym wychodzi *Czyhanie na Boga* Tuwima, w latach zaś 1918—1920 pojawiają się pierwsze zbiorki utworów poetyckich Słonimskiego, Iwaszkiewicza, Wierzyńskiego i Lechonia, w stycz-

niu 1920 roku pierwszy zeszyt *Skamandra* pod redakcją Władysława Zawistowskiego. Na dalsze ustalenie i dłuższe, aż po dziś i nadal działające utrwalenie środowiska wydawniczo-literackiego, wpływ decydujący miało objęcie redakcji *Skamandra* od stycznia 1922 roku przez Mieczysława Grydzewskiego (ur. 1894), w czasach swych studjów historycznych na uniwersytecie warszawskim kolegującego z poetyckiem gronem i współpracującego w *Pro Arte*. Grydzewski okazał się niezwykle zdolnym, pomysłowym, wytrwałym i bardzo ruchliwym redaktorem, który ten swój niewątpliwy talent znakomicie rozwinął w *Wiadomościach Literackich,* tygodniku założonym przez niego w roku 1924 na wzór paryskich *Nouvelles Littéraires* i wkrótce szeroko rozpowszechnionym. Wprawdzie *Wiadomości Literackie,* przez które przepłynęła bezmała cała współczesna Polska literacka, nie ograniczają się do współpracowników z właściwego grona *Skamandra,* ale siłą rzeczy stały się głównem tego grona ogniskiem wydawniczem, a dzięki swej wielkiej poczytności niemało się przyczyniają do utrzymania stałego kontaktu poetów skamandryckich z czytelnikiem. Wpływ ten na zagranicę rozszerza nadto od października 1926 roku miesięcznik *Pologne Littéraire,* będący niejako filją *Wiadomości Literackich.* Kulturalno-wydawnicza działalność redaktora Grydzewskiego utrzymała jakby organizacyjną wspólnotę *Skamandra,* którego naczelni poeci, różniąc się indywidualnie do tego stopnia, że w ogólnym obrazie literatury zajmują stanowiska nieraz zupełnie odrębne, i bez takiego łącznego punktu oparcia byliby, czem są, ale przez to skupiające ich działalność ognisko w świadomości ogółu zachowali opinję jednolitej ciągłości zbiorowego zjawiska historyczno-literackiego. Peiper, zwalczający poetów *Skamandra* i w imię własnego programu nowej sztuki odsądzający ich od twórczych wartości, posunął się nawet do tak paradoksalnego wniosku: „Że jedynym talentem poetyckim wśród nich jest dla mnie Grydzewski. A wiecie dlaczego? Bo wierszy skamandrowskich nie pisze, a poeci *Skamandra* jemu wszystko zawdzięczają“. Taka złośliwa plotka literacka nie jest żadnym argumentem i w niczem nie pomniejsza tych, przeciw któ-

rym została wymierzona, ale jak w każdej plotce jest i w niej okruszyna prawdy, że Grydzewski swą działalnością poważnie wpłynął na cały rozwój poezji skamandryckiej w ogólnem jej pojęciu, że ugruntował i rozszerzył jej wpływy na współczesną twórczość literacką. Zanim to jednak nastąpiło, poezja *Skamandra* już istniała i miała swe najlepiej utrwalone zasługi, a nawet swych ideowych przeciwników, nietylko wśród współzawodniczących o znaczenie i wpływy innych grup poetyckich, z których niejedna — choć chwilowo głośna — poszła dziś w zapomnienie.

W pierwszym numerze *Drogi* z lutego 1922 roku „grupą poetów Skamandra" zajął się poważniej Adam Skwarczyński (zm. 1934), strażnik idei polskiej, jeden z najwznioślej czystych charakterów wśród naszych publicystów społeczno-politycznych, bodaj ostatni na tem polu narodowy romantyk. „Był czas, — pisał Skwarczyński — że literatura polska poczuła konieczność ogniskowania w sobie całości życia. Brała ona na swe skrzydła paradoksalne zadanie urzeczywistniania w idei tego, co w życiu było amputowane. W oktawach realizowała prawdę dziejów; z ducha budowała świat bez możności łamania cielesnych form, dawniej stworzonych i zastygłych bezwładnie; na scenie rozstrzygać usiłowała nie tylko prawa teatru, lecz także i moralne podstawy wspólnoty narodowej. Była programem politycznym, chociaż nie było forum politycznego, była religją, choć nie miała świątyń ani zgromadzenia wiernych, tworzyła socjologję, gdy nie było normalnych warunków kształtowania się produkcji i gospodarstwa społecznego, budowała szkołę estetyczną, podczas gdy gmachy, place publiczne i warsztaty były w obcych rękach i pod obcem prawem. Coraz bardziej grzęzła w bezwoli skrępowana społeczność — i coraz silniej wyrywały się w górę eteryczne girlandy idei. Im bardziej niedostępny i obcy stawał się świat życia, tem silniej działała pokusa, by stać się marzeniem „swobodnem", czystem, „brudem ziemi" nie skalanem. Lecz w miarę potęgi myśli i czucia poezja mocniej usiłowała dopracować się do realności — i stawała się bardziej tragiczna. — Obecnie „odbyła się — według okre-

śleń samego *Skamandra* — wielka inwazja konkretności i codzienności w życie polskie i niepodobna, aby coś równie doniosłego, jak powrót do normalnych warunków narodowego bytowania, pozostało bez wpływu na treść jakiejkolwiek twórczej psychiki". I jeśli literatura i poezja jest w istocie najlotniejszą awangardą ludzkiej twórczości, jeśli wyrosła z żywego podłoża już osiągniętej rzeczywistości i rozpoznaje pierwszym przebłyskiem nieoczekiwane możliwości szlaków jutrzejszego, być może, pochodu — a nie jest tylko jakąś dziedziną odciętą kulisami od świata — to u nas ma ona pod tym względem dziedzictwo w stosunku do całego obszaru twórczości bardziej niż gdziekolwiek indziej zaborcze. — Wrażliwej psychice poety w dzisiejszej Polsce nie brak przestrzeni — i nie brak również tego naporu zdarzeń, które narastają i piętrzą się, gdy wczoraj tonęły w zadusznej mgle. To co wczoraj nazywaliśmy naszemi „zasobami rasy" lub „materjałem etnicznym" mającym jedynie przetrwać niezmiennie, uruchamia się dziś, stwarza fakta i możliwości kulturalne, zagadnienia, konflikty, sprzeczności i nieoczekiwane zbieżności. To co było bierną „wiarą ojców", przełamuje się w refleksach dzisiejszych interesów, czynnych zamierzeń, rozczarowań i nadziei na jutro. To co odziedziczone zostało jako dorobek wieszczych duchów lub obcych myślicieli, stwarzających przełomy w filozofji praktycznej, zyskuje dziś kryterja w rzeczywistości i konfrontuje się z plastycznym dorobkiem dnia codziennego. W przyspieszonem tempie wypadków, wymagającem ponadludzkich wysiłków (nie tylko na wojnie), odzywają się nienazwane dotąd dziedziny instynktu i moralności, nieprzeczute możliwości: wszechmocy czy bezsiły ludzkiej. Dusza zwyczajnego, przeciętnego wczoraj człowieka rozrasta się i pogłębia w rytmie nowych wciąż zadań i konieczności. Spotykają się na przestrzeni jednej minuty, momenty najszczytniejszego bohaterstwa i najnikczemniejszej małoduszności; instynkt zwierzęcy i świętość splatają się, fizyczna, brutalna niemożliwość roztapia się posłuszna w promieniu ludzkiej — czy nadludzkiej woli, a poprzez cienie zwątpienia wylęgłego na gruzach wczorajszego dogmatu przebłyska tu i owdzie

promień pewności jutrzejszej i nowej. — Duma ludzka dąży do tego, by owe rozkołysane fale świata i psychiki uczynić dziedziną swobody i własnej twórczej władzy. Słabość, rezygnacja i łakomstwo wrażeń uczynić z nich chce kołyszącą huśtawkę sensacji. Ku dumie, ku władzy i narastającej sile iść — będzie tryumfem i zwycięstwem. A zwycięstwo jedynie godne jest być rodzicielem tak cnót naszych, jak wartości i piękna. — Pochodu tego latarnią — czy zechce, czy zdoła stać się literatura polska? — *Skamander* nie wyrzeka się tych dziedzin. Wyznaje on swą wiarę, „iż królestwo ducha jest królestwem z tego świata“, odczuwa radość, że owego świata „nieustępliwość daje nam jedyną rękojmię, iż wola nasza, marzenia i sny nie rozwieją się we mgle pragnień niedotykanych“. Poeci jego chcą być „poetami dnia dzisiejszego“, a „dzień ów jest... dniem narodzin nowego świata“. — Jeśli na czele tych wyznań postawił w formie zastrzeżenia zasadę: „nie występujemy z programem“ — to rozumieć to można raczej jako konwencjonalne, literackie zastrzeżenie. Irzykowski wziął je stanowczo zbyt poważnie — i jego sformułowania, np. że „do „dnia dzisiejszego“ należy się tylko przez zapełnianie go czynnością, wymierzoną w jutro“ (zob. w książce Irzykowskiego: *Słoń wśród porcelany)* odbijają od wynurzeń *Skamandra* tylko głębokością przemyślenia rzeczy, ale nie tworzą z niemi rozdźwięku. Wynurzenia programowe przychodzą skamandrowcom raczej zbyt łatwo, rzucane bywają zbyt nieodpowiedzialnie, jakby nie płynęły z własnej pracy twórczej, lecz zbierane były przypadkowo, tak samo w pogoni za efektem i gestem jak w pogoni tej rzucona została owa zasada nie wiązania się żadnym programem, lub jak powstał niejeden z ich utworów. Czemże innem, jak nie obliczonym na efekt gestem jest owo „braterskie pozdrowienie wszystkim polskim robotnikom, którzy walczą o te same, co i my — wielkie, niezniszczalne prawa człowieka“, owo nazwanie się „populistami“ i zuchwałe (lub tylko przekorne) przyznawanie w połowie racji p. Pieńkowskiemu, stawiającemu im zarzut „bolszewizmu“. — Dzień dzisiejszy Skamandrowców, a dzień dzisiejszy Polski — bardzo to niewspółmierne są rzeczy.

Chodzą w nim oni sobie tak po wierzchu, jak p. Anatol Zorn z powieści Słonimskiego, a „działają“ jak p. Sartani z tejże powieści, lub jak pani Melcer-Rutkowska w wierszu *Gospodarka ziemią*. Stawia ona przed sobą globus i rozdaje: żeglarzom oceany, Persję (bo ma kształt grządki?) ogrodnikom, stepy czarnomorskie i Egipt (wszakże wiadomo o tem z geografji szkolnej!) rolnikom, Australję myśliwym, a Amerykę (słyszy się o „królach bawełnianych“) tkaczom; — sama nie ma potem nic tu do roboty, więc „pójdzie ku innym gwiazdom“. — Taka właśnie w gruncie rzeczy jest rzeczywistość „dnia dzisiejszego“ w *Skamandrze*. Goszczący na jego kartach St. I. Witkiewicz w swej pracy przewartościowywania starego teatru, mówi, że był on miejscem wypowiadania poglądów autora na upadłe kobiety, czteroprzymiotnikowe głosowanie, znaczenie syndykalizmu, — jakby naprawdę rzeczywistość do dawnych dramatów wchodziła tylko jako „kwestje“ i nazwy. Strajk dla skamandrowca robi jakiś fantastyczny giser, a objawami jego: zamknięte sklepy, stojące tramwaje i zagasłe latarnie. Słonimskiemu w *Pamflecie* świat wydaje się rzeczą nieinteresującą i łatwą, bo za lat trzysta wszystko się zrówna do czysta, nie będzie narodów w niewoli — a więc można poigrać znów nazwami w kalamburach: bojem — i Boy'em, ludem i lodem... z limoniadą. Skamandrowiec piszący o czemś z dziedziny rzeczywistości czy dnia dzisiejszego, a nawet żartujący w kalendarzu *Pracowita pszczółka* nie wykracza poza psychologję papierowego inteligenta miejskiego, który zna pewne nazwy z depesz zagranicznych, sprawozdań sejmowych, kronik dziennikarskich czy ogłoszeń handlowych, ma ich dość aż do znudzenia, i ani się spostrzeże, gdy nazwy te poczyna brać za rzeczy. Gdy nudzi się i z nudów igra nazwami, zdaje mu się, że czyni to z rzeczywistością. I dlatego, choć żyje w świecie, którego obszarów ogarnąć nie może, myśli, że żyje w pustce bezbarwnej. Od poetów wczorajszego, smutnego dnia szarej klęski nauczył się nawet rekwizytów tęsknoty do historycznej wielkości i bezradnie obchodzi czarny jej grobowiec wołając: „O nieśmiertelna wyrwij nas z tej nędzy marnej“ — jakby był „Starym aktorem“ z *Wyzwolenia*,

a nie uczestnikiem lub przynajmniej świadkiem dziejów, wobec których błedną jak bajeczki dla dzieci najfantastyczniejsze legendy. — Stąd — a nie z jakiegoś przeżycia się lub znużenia — płynie u skamandrowców to, co za Irzykowskim nazwać można „wszystkojednictwem". Tuwim modli się jednym tchem: za wieczny niepowrót zmarłych, za złych, maluczkich i nudnych, za słabych, bitych, gnębionych, za czekających w aptekach i za spóźnionych na pociąg, — pyta: co on właściwie czyni tak cierpiąc, tak się ciesząc... co czyni czyniąc wszystko — i wyznaje, że wszystkie jutra przyszłości — oto jego cele. Lechoń z tym samym genjalnym patosem pisze Mochnackiego, Piłsudskiego i Mackensena (por. odmienne oświetlenie tej sprawy przez Horzycę w książce: *Dzieje Konrada).* Wierzyński ku wszystkiemu zarówno zwracać potrafi swe przepiękne radosne pozdrowienia. — Niechaj nie próbuje nikt mówić, że łączność z rzeczywistością i dziejami poety nie obowiązuje, że może on, lub nawet powinien sam stwarzać sobie rzeczywistość, która z innej, lotniejszej niż tamta utkana jest materji. Człowiek nie ma na świecie nic więcej, jak tylko tę wyżynę, która wzrosła pod jego krokiem. Jeśli potrafi utrzymać się na jej szczycie, wola jego staje się wolna i wszelką najniemożliwszą do przewidzenia przyszłość budować dalej sobie może, — ale materjału budulcowego nie zaczerpnie z nikąd, jak tylko z tej wyżyny u jego stóp. Jeśli zaś wyżyna dzieła człowieczego przywali go swym ogromem — to chociażby usiłował tworzyć dla siebie fikcję środowiska z innej, jak sądzi, materji, — nie on materjałem, lecz materjał nim zacznie władać. I wtedy twór jego czerpie przypadkowo życie z najmniej wartościowych elementów rzeczywistości — bo jest to najłatwiej i najbliżej. — To właśnie grozi dziś poetom *Skamandra*.. Jak dotąd (pisane w roku 1922) — mimo talentów swych — okazali się zbyt słabi wobec rytmu epoki, nie umieją uczynić jej treścią swych przeżyć, oddechem swych płuc. Tworzy się w ich duszach, a w ich poezji objektywizuje surogat tej treści: z lotnych nazw, słów, połysków, sensacyj, „ekstrawagancyj". I tu spotykają się z tą powojenną szumowiną społeczną, która tak samo ciężaru i odpo-

wiedzialności życia unieść nie może i nie chce, nie cierpi, bo dość jest syta i bogata, pragnie i może treść istotną przesłonić sobie nazwami, słowami, połyskami, sensacją i ekstrawagancją. Tajemnica rosnącej popularności poetów *Skamandra* tu właśnie niestety leży. A popularność, powodzenie obowiązują — i dla poety wielką są zawsze pokusą. — Nie wolno stąd wyciągać zbyt łatwego i pospiesznego wniosku, że poezja skamandrowców jest lub staje się nadworną poezją snobów powojennych i nuworiszów. Walka między wielkiemi i rzetelnemi ich talentami, a wyjaśnioną wyżej łatwością znalezienia słuchaczy i popularności — nie jest jeszcze zakończona. A walka ta nie może być wygrana inaczej, jak tylko przez przezwyciężenie wielu z dotychczasowych form odczuwania i przez odszukanie styczności z głębią życia". — Widzieliśmy już, jak się ta walka rozegrała choćby w twórczości Wierzyńskiego, w której jej etapy kolejne przejawiają się z najlepszą wyrazistością. Zastanawiając się nad *Karmazynowym poematem* Lechonia, oceniliśmy go z tego samego poniekąd aspektu, co i Skwarczyński, ale wraz z Horzycą dostrzegliśmy odmienne widoki. Zresztą, wiele zarzutów Skwarczyńskiego polega na nieporozumieniu, częściej się zdarzającem, i to w poglądach na całość literatury współczesnej, a co w niniejszym obrazie niejednokrotnie staramy się sprostować lub wyjaśnić. W zasadzie jednak słuszność miał Skwarczyński, gdy domagał się pogłębienia treści w literaturze, do czego i dziś nawołuje Hulka-Laskowski, na różnych zaś płaszczyznach o to samo walczą Irzykowski, Kołaczkowski i inni krytycy. Z pobudek ideowych, wypływających z biegunowo przeciwnych założeń politycznych, podobne, jak Skwarczyński, zarzuty skamandrytom stawiają marxiści i im pokrewni krytycy społeczni. Objaw to znamienny, że w gruncie rzeczy istota zarzutów jest wszędzie ta sama, aczkolwiek zmienia się ich kierunek ideowy. Gdy Skwarczyński przymierza do literatury kategorje ideologji narodowej, inni zaś krytycy stosują różnorodne probierze programów społecznych czy filozoficznych, chodzi zawsze o to, aby literatura była nietylko odzwierciedleniem rzeczywistości społecznej, ale także i przedewszystkiem tej rze-

czywistości pogłębieniem i przezwyciężeniem. Bodaj zaś nikt nie był tak uprawniony do gorzkich słów krytyki, jak ze swego stanowiska Skwarczyński. I może dlatego najlepiej sformułował właściwą istotę sporu. Uważny czytelnik niniejszego obrazu znajdzie w nim dostateczny materjał, aby samemu sprawdzić jednostronność tych skądinąd uzasadnionych zarzutów, uzasadnionych lepiej nietyle w stosunku do tego czy innego z poetów *Skamandra,* ile do ogólnej atmosfery tego środowiska literackiego, które swym eklektycznym liberalizmem niemało sprzyjało krzewieniu się estetycznego narcyzmu. Dziś to już okres zamknięty, występuje natomiast obawa, że w podobny sposób ulegnie spłyceniu nowa moda literacka naturalistycznego reportażu społecznego, występująca także w poezji, i już raczej poza orbitą *Skamandra,* dokąd tym razem zzewnątrz napływa. W obu tych, czy w innych wypadkach niebezpieczeństwo to zagraża nie twórczym talentom, szukającym własnych dróg, lecz ich naśladowcom, rozmaitym ptakom słabszego lotu, z których niemal wszystkie posiadają dziś zadziwiającą zdolność łatwego przyswajania sobie cudzych zdobyczy. Nie ulega wątpliwości, że przeciętny poziom poprawności artystycznej w poezji i prozie wzmógł się ogromnie. Rzec nawet można, że najmniej korzystnym objawem w literaturze współczesnej jest nadmiar grafomanów, tak zdolnych, że nieraz trudno rozstrzygnąć, czy ma się do czynienia z rzetelnym talentem, który z czasem dojdzie do samodzielności twórczej, czy tylko z literackim mimetyzmem, z dziwnym kunsztem rzemieślniczej wprawy. Dla odświeżenia ogólnej atmosfery literackiej przydałoby się więcej zdolnych dyletantów, którzyby gorzej znali się na arkanach poetyckiego rzemiosła, ale więcej mieli do powiedzenia od siebie. Nie znaczy to wszakże, aby się miało tu nawoływać do grafomanji nieudolnej.

Z bardzo licznego zastępu poetów z bliższego i dalszych kręgów *Skamandra,* oprócz tych, którzy już byli lub dopiero będą szerzej uwzględnieni, albo wspomniani w związku z pewnemi zagadnieniami ogólnemi, z konieczności ograniczyć się trzeba do szczupłego wyboru, przyczem niejedno nazwisko będzie pominięte zapewne

niesłusznie. Poezja *Skamandra* ze wszystkiemi jej rozgałęzieniami wymaga oddzielnego gruntownego studjum, które — na co jest może pora — winien nam dać KAROL WIKTOR ZAWODZIŃSKI (ur. 1890) i poniekąd już dał w sumiennych rozbiorach krytycznych, luźno drukowanych po czasopismach, zwłaszcza w *Przeglądzie Współczesnym* i *Roczniku Literackim*. W stosunku do innych zjawisk literackich Zawodziński okazuje się czasami jednostronnym, w ocenie odmiennych prądów poetyckich aż mocno niesprawiedliwym, ale w zakresie wiedzy o poezji i poetach z nurtu *Skamandra* nikt mu chyba nie dorówna, zwłaszcza że rozporządza nadto sprawdzianem porównawczym w dobrej i bezpośredniej znajomości poezji rosyjskiej i francuskiej. Do tego źródła z całem zaufaniem odesłać można czytelnika, pragnącego dokładniejszych i szczegółowszych wiadomości krytycznych o skamandrytach.

W najbliższym kręgu *Skamandra* dojrzał i rozwinął się JULJAN EJSMOND, wspominamy już dwukrotnie jako bajkopisarz, tłumacz i autor wrażeń myśliwskich. Do charakterystyki tego rzetelnego talentu poetyckiego, choć niekiedy grzeszącego brakiem autokrytycyzmu, dodać tu należy choć kilka słów o liryku. Bo nadewszystko był Ejsmond lirykiem, szczerym i subtelnym, o duszy bardzo wyczulonej, czasami naiwnie sentymentalnej, lecz w swym idealizmie głębokiej i wyjątkowo prawej. W obcowaniu z przyrodą przeżywał swe serdeczne wzruszenia człowieka miłującego życie, ale o naturze skłonnej do melancholijnego smutku. W ostatnich swych poezjach (*W słońcu*, 1930) zdobywa wewnętrzną pogodę i wyraża ją z prostym i bezpośrednim artyzmem. Najlepszym wszakże dowodem artyzmu poety pozostaną przekłady utworów łacińskich Kochanowskiego (w roku 1919 odznaczone nagrodą Ministerstwa Kultury i Sztuki). Przedwczesna tragiczna śmierć w wypadku samochodowym przecięła dalszy rozwój cichego i skromnego, lecz wybitnie zdolnego poety. Na tle *Skamandra* pojawił się i wkrótce zamilkł odrębny talent FELIKSA PRZYSIECKIEGO (1883—1935; *Śpiew w ciemnościach*, 1921). Poeta to romantycznych przygód wyobraźni bujnej i stwarzającej swój własny

świat wzruszeń psychicznych, objektywizujących się w fantastycznych wizjach o niesamowitym kolorycie, w ramach zwięzłej i bardzo plastycznej ekspresji. Talent nawskroś samodzielny i subjektywnie odosobniony. Wspominany już wcześniej jako teoretyk poezji, LEONARD PODHORSKI-OKOŁÓW (ur. 1891; *Słoneczny śmiech,* 1912; *Droga do Emaus,* 1923; *Białoruś,* 1924), we własnej twórczości dał oryginalnie zwarty i doskonale opanowany wyraz uczuciowej poezji wspomnień; zwłaszcza w cyklu z Białorusi z wielkim artyzmem z wzruszeń lirycznych wydobył świetnie skomponowane obrazy epickie. Później ogłosił szereg wnikliwie ujętych studjów krytycznych o topografji *Pana Tadeusza.* Szerokim polotem poetyckiego tchnienia odznacza się STANISŁAW BALIŃSKI (ur. 1898): w cyklu nastrojowo-fantastycznych nowel (*Miasto księżyców,* 1924), nie bez wpływu Iwaszkiewicza, wybornie nieraz zespala fantastyczne pomysły romantycznej wyobraźni z realistyczną konkretyzacją obrazowania; w cyklu poezyj (*Wieczór na wschodzie,* 1928) w pięknej formie, skłaniającej się do klasycyzmu, spowiada się z wrażeń nowoczesnego podróżnika, szlakiem poetów romantycznych zwiedzającego egzotyczne „miasta tajemne". Oba zbiory rzadko odzywającego się poety są wyrazem niezachwianej wiary w istnienie świata poezji i w możliwość realnego przebywania w tym świecie, który wydaje mu się bliższy, niż „serce — dalsze od gwiazd". Niestrudzonym podróżnikiem, poszukującym wrażeń w świecie, u ludzi i w książkach, jest poeta i krytyk STEFAN NAPIERSKI (ur. 1899, właściwie Stefan Marek Eiger), odznaczający się równie rozległą kulturą intelektualną, jak subtelnie czułą psychiką i uczuciem zdolnem do głębokich choć raczej nietrwałych wzruszeń. Jego poezje (*Poemat,* 1924; *Odjazd,* 1927; *List do przyjaciela,* 1928; *Ziemia wolna,* 1930; *Poeta i świat,* 1932; *Obrazy z podróży,* 1933) przy rzadko bogatej tematyce i nasyceniu treścią kulturalną, mają dużą rozpiętość skali artystycznej. Niepowszednie delikatną barwą uczuciową ujmują jego liryki erotyczne. W elegjach zadziwia wybornie utrzymana równowaga bezpośredniości odczucia z myślą refleksyjną. W późniejszych utworach wyraża się pragnienie prostoty, jako wynik we-

wnętrznego zmęczenia i przesytu, dławione żonglerką słów, upartem poszukiwaniem nowego kształtu poetyckiego dla odbieranych zzewnątrz wrażeń i snutych stąd refleksyj. Niepospolita kultura artystyczna i intelektualna poety najlepiej się wypowiada w krótkich wierszykach, misternie szlifowanych klejnocikach poezji. W ostatnich cyklach przeważa epika intelektualistyczna o szerokiej wrażliwości estetycznej i mistrzowskiej wprawie we władaniu techniką poetycką. Napierskiego wrażenia i myśli prozą (*Cienie na wietrze,* 1928; *Drabina,* 1930; *Pusta ulica,* 1931) nasuwają porównanie z podobnemi utworami Baudelaire'a, kiedyindziej z maksymami dawnych moralistów francuskich. Występuje tu ciekawe zjawisko, że gdy w poezji przechodzi Napierski do epickiego objektywizmu, w jego prozie wyzwala się napięcie liryzmu w mocnych skrótach myślowych. W tych fragmentarycznych uwagach i notatkach aż roi się od kapitalnych pomysłów i błyskawicowych chwytów, np.: „W umieraniu trwoży nas jedynie śmierć mózgu"; „Rilke: człowiek tworzący Boga"; „Miłość. Pomyśleć przez sekundę, że w uścisku zamykamy szkielety"; „Neoromantyzm: W jasno oświetlonym pokoju dźwięki dzwonów krakowskich"; „Natchnienie. Wicher dmący przez pustą ulicę". Jako całość gorzej się Napierskiemu udała powieść analityczno-psychologiczna: *Rozmowa z cieniem* (1933), ale jest ona ciekawym dokumentem epoki. Mamy tu jakby nowe *Próchno* Berenta, inaczej i w zmienionych warunkach pokazany obraz wykolejeńców poza nawias rzeczywistości społecznej, żyjących w histerycznie wyrafinowanym świecie wzruszeń skomplikowanych, w bezpłodnej wyobraźni trawiących własne dusze epigońskich snobów, sybarytów i immoralistów. Wszechwładnie panuje atmosfera marzenia sennego, zrzadka tylko przerywana wieściami zzewnątrz, odbijającemi się zresztą o obojętność psychicznego egocentryzmu, zatopionego w rozpustnie skrajnym indywidualizmie Treścią powieści są głównie krajobrazy duszy, odtwarzane z czujnym autokrytycyzmem. Świetne są martwe natury. W przedstawieniu stosunków między ludźmi osiąga autor dobre wyniki, gdy ich grupuje wzorem owych „martwych natur" w statyczne żywe obrazy.

Próby dynamicznego ich uruchomienia raczej zawodzą. Wprowadzoną do tej powieści wewnętrzną krytykę *Skamandra* ubocznie wyjaśniają niektóre recenzje autora w *Wiadomościach Literackich,* gdzie przez dłuższy czas prowadził krytykę poezji. Napierski wydał nadto piękne przekłady *Elegij duinezyjskich* R. M. Rilkego (1930) oraz tom przekładów i studjów z nowej literatury francuskiej: *Od Baudelaire'a do Nadrealistów* (1933). Z utworów Napierskiego wyglądać się zdaje twarz człowieka znużonego daremną, niczem nieukojoną tęsknotą, ale ta pustka wewnętrzna jest starannie ukrywana pod poprawną maską wybitnie kulturalnego Europejczyka. Krajobraz duchowy, jego głębia i rozpiętość zależą wyłącznie od bogactwa wewnętrznej wyobraźni, którą jednak można zdobyć, gdy nie w świecie, lecz w samym sobie cel swój się odnajdzie. Gdy przyjdzie chwila, że Napierski dopracuje się tej prawdy, można od niego oczekiwać dzieła naprawdę wielkiego. Dotąd dał tylko szereg niepospolitych fragmentów. Na zupełnie inne tory inspiracji poetyckiej przenosi nas JAN BRZECHWA (właściwie Jan Lesman), podobno bratanek poety Bolesława Leśmiana, z którym autor *Oblicz zmyślonych* i *Talizmanów* (zebranych następnie w tomie p. t. *Trzeci krąg,* 1932) pozostaje także w powinowactwie poetyckiem, czasami bardzo bliskiem. Bogactwo rymów, dźwięczność i muzyczność wiersza, intensywność barwnego i jędrnego obrazowania, ludowo-mitologiczna baśniowość treści, oryginalna pomysłowość wątków i przenośni składają się na ów podobny leśmianowskiemu liryzm, nasycony życiodajnemi sokami przyrody i wsi, ich bezustanną ruchliwością, zmiennością i płynnością, równocześnie zaś ogarnięty kosmicznem tchnieniem wiekuistego stawania się, dojrzewania i przemijania. *Alchemja roślin,* jak Brzechwa nazwał jeden ze swych utworów, przeradza się nieraz w mistykę białej magji, przez którą wszelaki objaw życia urasta do rozmiarów wszechświata. Jakby poeta słowem swojem odtwarzał tajemnicę krążenia krwi. Odrębne zabarwienie mają erotyki, ale tematyką wiążą się również ze światem ludowych ballad i legend, choć występuje w nich także psychologizm o dociekliwości analitycznej jakby proustowskiej, pogłębionej nadto w lirykach filo-

zoficzno-refleksyjnych, w których panteizm dochodzi omal do nihilizmu. Lecz stosunek poety do świata jest nawskroś humanitarny. W *Przymierzu* zwraca się on do „wroga": „Chcę tylko, byś odpoczął od męki nienawiści". W *Przemianach,* utworze o shelleyowskiej powiewności myśli panteistycznej, daje poeta wyraz błogości, jaką darzy poczucie łączności i przymierza ze światem. Cała zaś poezja Brzechwy jest bezustannem odkrywaniem urody życia w jego wiecznem trwaniu i mijaniu. Wybitnie samodzielną postawą liryczną wyróżnia się MIECZYSŁAW JASTRUN (właściwie Agatstein; *Spotkanie w czasie,* 1929; *Inna młodość,* 1933; *Dzieje nieostygłe,* 1935). W pierwszych swych utworach był on również dość bliski Leśmianowi, ale zupełnie od niego niezależny. Są to poezje tęsknoty i smutnej zadumy, o tak mocnem napięciu wzruszeniowem, że zaliczyć je trzeba do najszczerszych wyrazów znużonej duszy ludzkiej, wypowiadającej się tonem bardzo szlachetnym, obrazowaniem nader sugestywnem, lecz subtelnem i spokojnem. Jastrun jest poetą o wyjątkowo czułem sumieniu artystycznem, dopiero więc wówczas objektywizuje w wierszu swe wzruszenie liryczne, gdy ono całkowicie w nim dojrzeje i dopóki nie znajdzie dla niego odpowiedniego i nowego wyrazu. Wysoka kultura literacka bynajmniej poecie nie przesłania bezpośredniego i świeżego widzenia świata, ogromnie natomiast wzbogaca środki obrazowania i rozszerza skalę ekspresji. W obu następnych cyklach Jastruna niemal każdy utwór ma odrębny, własny charakter artystyczny. Jastrun, wyszedłszy z kręgu *Skamandra* i naogół najbliżej przy nim stojąc, śmiało przyswaja sobie i przekształca na swój użytek zdobycze różnych prądów poetyckich, jeśli odpowiadają tylko istotnej potrzebie wewnętrznej poety. Znakomicie zwłaszczą łączy jakby maeterlinchowską subtelność nastrojowego symbolizmu z plastyką i energją obrazowania surrealistycznego. Z wierszy Jastruna wiele należy do najgłębiej odczutych i najsamodzielniej wyrażonych liryków polskiej poezji współczesnej. W ostatnim cyklu wzmaga się miejscami ton bohaterski na tle wątku społecznego, wolnego jednak od tendencji agitatorskiej. Przejawia się też jakby silniejszy zwrot do klasycyzmu. Świadomem

uderzeniem w klasycystyczną strunę były pierwsze dwa zbiory MIECZYSŁAWA BRAUNA (nie mieszać z Jerzym Braunem), których same tytuły: *Rzemiosła* (1926) i *Przemysły* (1928), wskazują, że poeta zajął w stosunku do swego przedmiotu podobne stanowisko, jak Kaden-Bandrowski w *Zawodach*. Swe wyznanie wiary poetyckiej na czele pierwszego cyklu tak Braun kończy:

Na nowe tory, muzo, twój dyszel wykręcę!
Śpiewać mi będziesz kształty, tworzone przez ręce,
Pracę palców i myśli wcielenia tysiączne,
Jej walki, jej zwycięstwa, klęski nieodłączne, —
Te słowa bowiem, walcząc, tak samo ci kreślę,
Ja — sam czeladnik pierwszy w twem świętem rzemieśle.

O te „nowy tory" spierać się można z poetą, skoro już starożytny Hezjod opiewał *prace i dnie*. I w wielu inwokacjach poetyckich oraz w utworach Brauna na temat prac miejskich i wiejskich, w programowym wreszcie wierszu: *O rodzeniu chleba, czyli o pisaniu wiersza* — choć trudnoby wskazać wyraźne reminiscencje — niewątpliwem echem odzywają się dawni poeci polscy od Kochanowskiego aż po Mickiewicza, którego zresztą Braun sam wskazuje, poświęcając mu trzy piękne i głęboko odczute utwory, gdzie m. in. występuje „kowieński nauczyciel, Mickiewicz prawdziwy", co „uczy życia, które od wierszy trudniejsze". Mickiewiczowskim tonem pobrzmiewa także *Rzecz o poezji*. W następnym cyklu: *Liść dębowy* (1929), poświęconym głównie przyrodzie, znajdujemy dłuższą *Pieśń o marynarzu*, przypominającą rodzajem swoim romantyczną balladę. I nawet wówczas, gdy w *Przemysłach* widoczne są wpływy *Słopiewni* Tuwima, znać, że Braun formę swoją urabia przeważnie na dawniejszych wzorach, w które wszakże umie wlewać nową treść. „Pachnący pracą, świeży dzień powszedni" Brauna nie jest „próżną miedzią brzęczącą", lecz zobjektywizowanem widzeniem rzetelnego poetyckiego wzruszenia. Pokrewne, choć odmienne wrażenia wzbudza w nas LUCJAN SZENWALD pięknym poematem: *Kuchnia mojej matki* (druk. w *Wiadomościach Literackich*, 1931, nr. 395), o głębszym oddechu epickim, jakby z *Pana Tadeusza*

czerpanym, lecz przenikniętym nowym liryzmem. Z klasycyzmem Wierzyńskiego ma coś wspólnego ciekawie zapowiadający się talent HENRYKI ŁAZOWERTÓWNY (*Zamknięty pokój*, 1930; *Imiona świata*, 1934), na której wprawdzie znać jeszcze także wpływ Tuwima, ale młoda poetka znajduje sporo świeżych pomysłów, aby inaczej wyrazić swe współczucie dla ludzi lub rzeczy upośledzonych. Do najlepszych jej wierszy należą *Dmuchawce*, głęboko odczute wrażenie z lektury *Dziejów grzechu* Żeromskiego. O innych poetkach z kręgu *Skamandra*, jakoteż o poetach uczucia religijnego i buntu społecznego później będzie mowa. Wśród młodych klasycystów wyróżnia się nadto wspominany już ŚWIATOPEŁK KARPIŃSKI (*Ludzie wśród ludzi*, 1932; *Mieszczański poemat*, 1935), poeta o namiętnej chłonności wrażeń zewnętrznych, trzymanej jednak na wodzy refleksyjnością o akcentach ironiczno - groteskowych, z wydatną skłonnością do satyrycznego dydaktyzmu. Zanotować tu należy, że na „turnieju młodych poetów“, ogłoszonym w roku 1934 przez *Wiadomości Literackie* dla autorów, którzy jeszcze nie wydali żadnego zbioru swych wierszy, z pokaźnej ilości uczestników zostali nagrodzeni *ex aequo:* Karol Husarski (znany przedtem z kilku wierszy drukowanych w *Skamandrze)*, Tadeusz Hollender i Anna Świrszczyńska. Ten młody narybek skamandrycki, o którego zdolnościach twórczych mówić byłoby przedwcześnie, wchłania już nowe wpływy, ostatniemi laty wypierające wszechwładną dotąd przewagę ustalających się w swym klasycyzmie naczelnych poetów powojennej doby. Na zakończenie tego przeglądu wybranych poetów *Skamandra* do nich też zaliczyć wypadnie ROMANA KOŁONIECKIEGO (*Wschody i zachody*, 1927; *Kosodrzewina*, 1930; *Kryształ młodości*, 1932; *Solo fletowe*, 1934; nadto przekłady poetów francuskich, szkic publicystyczno - krytyczny: *Społeczne zadania literatury*, 1934, inne prace krytyczne w czasopismach), bo chociaż ten młody, zdolny a pracowity poeta, o dużych ambicjach kulturalnych i o niewątpliwie żywej umysłowości, teoretycznie przeciwstawia się *Skamandrowi*, wysuwając program ideowy, wynikający z założeń wyżej przytoczonego artykułu Skwarczyńskiego, jednak dotych-

czasową swoją twórczością poetycką zdążał głównie za nurtem *Skamandra*. Wyraził się Zawodziński, iż „gdyby zginęły w jakiejś katastrofie wszystkie książki poetyckie ostatniego dziesięciolecia, zastąpiłby je *Kryształ młodości* (Kołonieckiego), oddając nietylko ich styl artystyczny w najszerszem słowa znaczeniu, lecz i swoistą postawę względem świata, zadumaną i patetyczną w dotykaniu najbardziej ważkich problematów rzeczywistości“. Wszechstronna kultura poetycka była już zresztą uderzającą zaletą pierwszego zbioru Kołonieckiego, odznaczającego się zwłaszcza nowemi i pięknemi rymami, ale i głębokim tonem uczuciowym. W następnym poemacie wiersz staje się jakby melodyjniejszy, natomiast wyraźniej uwydatnia się oddziaływanie Wierzyńskiego, a w *Krysztale młodości* pomieszanie najrozmaitszych wpływów literackich (od Staffa i Leśmiana, Tuwima i Wierzyńskiego aż do Czuchnowskiego) stwarza pozory epigonizmu. W *Solo fletowem* śledzić można dalsze etapy świadomej uprawy artyzmu i szlachetnego wysiłku dobrej kultury intelektualnej poety, także swemi upodobaniami do współczesnych wzorów filozoficznej poezji francuskiej zbliżającego się postawą twórczą do Iwaszkiewicza z ostatniego okresu. Mimo wszakże brak oryginalności, wynikający zapewne z nadmiernej chłonności literatury, co uwidacznia się także w szkicach krytycznych poety, oraz z niedostatecznego zaufania we własne siły, czy też z chęci pospiesznego przerobienia możliwie największego zasobu treści kulturalnej, poezja Kołonieckiego wyróżnia się bardzo korzystnie niezwykłą rozległością widnokręgów myślowych. Gdy zaś poeta zdobędzie się na skupienie się w sobie i dobrze ugruntuje swą własną prawdę duchową, stać się może indywidualnością bardzo wybitną. Tymczasem jeszcze terminuje u wielu mistrzów, ale ma już na tyle wyraźne oblicze twórczej osobowości, że odrębną zwraca uwagę. Piętno naśladownicze artyzmu Kołonieckiego polega na tem, że poeta zbyt skwapliwie zbiera zewsząd sposoby i chwyty, zamiast — jak np. Jastrun — obce metody i środki indywidualnie sobie przyswajać. Łączy się to jednak bezpośrednio ze wspomnianą chłonnością intelektualną, szybko i ruchliwie reagującą, ale jeszcze

niedostatecznie przetrawiającą obfity napływ treści kulturalnej, przy równoczesnym naporze chęci doraźnego zrealizowania programowych zamierzeń społecznych, stojących w dość luźnym związku z własną twórczością poety.

Jak wszelkie uogólnienia są ryzykowne, dowodem choćby powyższy przegląd kilkunastu wybitniejszych przedstawicieli skamandrowego nurtu poezji. Że i wśród jego głównych sterników odrazu występowała jasna świadomość odpowiedzialności za tytuł wzięty od Wyspiańskiego, *Karmazynowy poemat* Lechonia wystarczająco zaświadcza. Natomiast nieprzewidywanym zrazu wynikiem stała się zbieżność homerowego godła z wzrastającem później, zwłaszcza u Wierzyńskiego, dążeniem do klasycyzmu formy poetyckiej. Wśród ostatnio omówionych poetów, o których wyborze rozstrzygało przedewszystkiem, że się różnią od innych, u Mieczysława Brauna przejawia się np. wpływ filozofji pracy Brzozowskiego, w niektórych utworach Kołonieckiego zwrot do Norwida. Objawy to znamienne dla nowego pokolenia poetyckiego, za którego najbardziej typowego i najciekawiej uzdolnionego przedstawiciela uznać trzeba Marjana Piechala, nawiązującego jakby do tradycyj młodego Lechonia, ale wyrażającego już inną treść duchową i działającego poza łożyskiem nurtu *Skamandra*. Co zaś właściwie zbiorowy charakter tego nurtu najściślej i najwierniej określa, jest to tylekroć mu wypominany kult talentów, czyli świadoma uprawa artyzmu, kultura formy poetyckiej, z pozostawieniem każdemu poecie wolnej drogi dla jego własnej treści wewnętrznej. Ale właśnie techniczne środki poetyckie wytwarzają wspólną atmosferę, drgającą mocnemi powiewami nowej rzeczywistości społecznej, co u poetów awangardy wyrazi się w sposób radykalny, u poetów *Skamandra* chyba skuteczniej drogą ewolucyjnej przemiany wartości tradycyjnych wiersza polskiego. Najlepszym dziś poetą proletarjackiego buntu społecznego jest przecież Władysław Broniewski, pod względem formy klasyczny skamandryta, gdy natomiast rewolucjoniści formy poetyckiej na podłożu klasowej ideologji marxistowskiej nie zdołają nawiązać szczerszego kontaktu z właściwymi

swymi czytelnikami, trafiając ledwo do szczupłego grona przewrażliwionych klerków lub zgłodniałych snobów. Być może zresztą, że w poezji skamandrytów wiele jest teatralnych gestów, uderzających efektów i wogóle patosu, choćby nawet zgęszczonego, czy jak lepiej powiedziano: patosu powszedniej prostoty, mającego swoje dobre ale i złe strony, te ostatnie zwłaszcza wtedy, gdy pierwotna oryginalność zostaje zbanalizowana przez naśladowców i epigonów. Nie tyle jednak inni poeci, ile przedewszystkiem skamandryci dokonali w powszechnej świadomości literackiej doby powojennej tej przemiany, którą — zasługę tę raczej nie im przypisując — tak określa Stanisław Baczyński (w szkicu krytycznym: *Syty Paraklet i Głodny Prometeusz*, 1924): „Zakres nowej poezji nie wybiega poza sfery żywotne, nie zbliża się do niepoznawalnej, mistycznej dziedziny wizyj, lecz zbliska ogarnia życie w jego codziennych, wszechstronnych przejawach. Poezja ta nie sięga nieskończoności, nie rozszerza pustej przestrzeni komunałów, ale pogłębia rzeczywistość przez wtargnięcie do elementów życia, do prymitywu odczuwania. Bliskie jest jej tedy każde zjawisko i fakt życiowy, a przedewszystkiem jego zasada: ruch. W zjawisku nowoczesny poeta widzi nie gotowy, „zastany“ przedmiot opisu, lecz moment stawania się; nie to, że coś trwa, lecz że coś się dzieje, rodzi i kiełkuje. Stąd ujmowanie świata w kalejdoskopowej zmienności, jako ciągłej fermentacji i rewolucji, wielostronność i społeczność wyrazu poetyckiego. Taki stosunek do świata określa zgóry postawę zasadniczą poety dzisiejszego wobec świata, która nie może być bierna. Czynne ustosunkowanie się do życia skłania świadomość społeczną twórców ku przyszłości, w kierunku budzących się ideałów pracy, uświadomienia gromad ludzkich, każe wyczuwać płodne drżenie ziemi i mieć szacunek dla haseł postępu i cywilizacji. Nie wojna, niweczenie życia, negacja twórczej pracy, ale płodność i radość wysiłku stanowi ideał tej poezji. W energji świadomie wyładowywanej widzi ona boską wolę człowieka do potęgi, do zrzeszenia ludzi w wielką rodzinę pracy dla przyszłości. Dlatego przedmiotem jej wzgardy jest zaścianek, zaduch mieszczańskiej stajni, snobizm za-

późnionych proroków i wszelki pozór idealizmu. Młodzieńczy duch Europy nie obawia się dziś ruiny dawnych kategoryj życia i myśli — ma świadomość swej płodności, może stworzyć nowe. Woli niepokój twórczy od zacisza i wyrobnictwa poetów gabinetowych, szuka treści w zwielokrotnionem odbiciu świata własnej duszy, a formy w wulkanicznej ławie ruchu i języka wielkich środowisk cywilizacji, miast, prowadzi na podbój nowej ery tłumy, a tym, którzy w prostocie jej słowa widzą upadek kultury, wskazuje na pobojowiska wielkiej wojny, świadectwo kanibalizmu i zezwierzęcenia mijającej epoki (słowa pisane w roku 1924), rezultat supremacji ideałów mieszczańskich. Nowa poezja, to nie dziwactwo, lecz symptom, znak nadchodzącej przemiany wartości, której miarą nie będzie komunał ale ruch i postęp. Dość przejrzeć tomiki poezyj obcych jak Błoka, Siewierjanina, Majakowskiego, Apollinaire'a i innych, aby zrozumieć, że kult pracy, kult świadomej gromady ludzkiej, który zwiastuje nowa poezja, jest drżeniem ziemi „nad ukrytą, niewidzialną rzeką", zapowiedzią entuzjazmu dla twórczych przeobrażeń. To mimowolne zbliżenie się do ideałów społecznych cechuje również poezję polską, jest zdobyczą jej z lat ostatnich, odnalezieniem współdźwięku w współczesności". — Warto zestawić ten pogląd Baczyńskiego z poglądem Skwarczyńskiego, aby stwierdzić, jak łatwo uogólnienia prowadzą do krańcowo się różniących widoków syntetycznych. Tymczasem oba te widoki zawierają inną część prawdy opisywanego obrazu. Zostawiając czytelnikowi przemyślenie tej sprawy, wskazać tu należy dwa zasadnicze kierunki poezji współczesnej: realizm i ekspresjonizm. Realizm, albo odróżniając od utrzymującego się nadal tradycyjnego oblicza tego prądu literackiego, neorealizm, czyli czerpanie tworzywa z bezpośrednio znanej rzeczywistości, oraz ekspresjonizm, więc poetycka objektywizacja doznań, wrażeń czy wzruszeń nie w kontemplacyjnym liryzmie, lecz w dynamicznie uruchomionem obrazowaniu, w emocjonalnie napiętych wyobrażeniach lub przenośniach. Wślad za tem idzie rozluźnienie rytmiki i strofiki, dopiero w późniejszym okresie *Skamandra* celowo ujarzmiane w tryby klasycyzmu, bu-

rzenie dawnej jedności nastrojowej wzruszenia lirycznego, oparcie poematu na wewnętrznej rytmice dynamizmu uczuciowego, wreszcie poszukiwanie nowych rymów, W związku z poezją *Skamandra* sprawa nowych rymów była najszerzej dyskutowana. Wszczął ją prof. Kazimierz Nitsch (*O nowych rymach* — w *Przeglądzie Współcz.* 1925, nr. 42; *O rymach głębokich i niezupełnych* — w *Języku Polskim,* 1926, str. 111—118), ale właściwą podnietę dał Leonard Podhorski-Okołów, który następnie z prof. Nitschem polemizował (*O rymowaniu; W obronie „nowych rymów“* — w *Skamandrze,* 1925, tom V, str. 26—39; 1926, tom VI, str. 109 nast.). Potem zajmowali się teoretyczną stroną zagadnienia: Adam Szczerbowski (*Dziesięciolecie asonansu* — w *Ruchu Liter.* 1929, str. 193—203; *„Nowe rymy“* — w *Poloniście,* 1930—1931, str. 164—168), Włodzimierz Lewik (*Nowe rymy w świetle badań nad teorją istoty, wartości i znaczenia współdźwięków* — w *Pamiętniku Warsz.* 1930, nr. 7, str. 85—93), Marjal Piechal (*Twórcze podstawy nowego rymowania* — tamże, nr. 9, str. 134—140). Szczerbowski, streszczając wyniki badań poprzedników i własnych, dochodzi do takiego wniosku: „dotychczasowe zdobycze tego nowego sposobu „rymowania“, jakiem jest asonans współczesny, pozwalają dopatrywać się w nim nie bezwzględnej anarchji, indolencji, bezwiednego naśladowania, prymityzowania czy sympfikacji zasady współdźwięku, ale wręcz przeciwnie, świadomego szukania nowych dróg, nowych źródeł poezji i nowych wysiłków w kierunku wydobycia ze słowa i dźwięku wartości dotąd nieznanych — krótko: jednego z wielu pojawów tego nastawienia współczesnej sztuki, które Juljan Tuwim w zaraniu nowej epoki tak świetnie określił tytułem swej pierwszej książki: c z y h a n i e n a B o g a“.

Z odnóg skamandrowego nurtu, w których nie wykraczając poza jego wyznaczniki formy poetyckiej, próbowano realizować programy ideowe, zamierzeniami o poważniejszem znaczeniu stały się zwłaszcza: krakowska *Gazeta Literacka* (1926—1927) i warszawska *Kwadryga* (1927—1930). W artykułach wstępnych dwóch pierwszych numerów *Gazety Literackiej* czytamy m. in.: „Przy na-

szem piśmie zgrupowało się grono młodych literatów, którzy postanowili wejść w siebie, stwierdzić, czy i co mają do powiedzenia — i mówić; mówić głośno, dobitnie, wyraźnie. Okres młodzieńczej brawury jest za nimi. Rozwaga i praca będą mleczną drogą ich dalszej twórczości, ostre gwiazdy natchnienia pewnie ją jednak niejednokrotnie przeszyją. Chcą oni — nie oni pierwsi zresztą — rozszerzyć sferę działania poezji. W zamieszczanej u nas prozie i wierszach będą pisać i o zagadnieniach życia mas, społeczeństw, ludzkości; niech wolno będzie i poecie zająć rzeczowe stanowisko wobec zjawisk społecznych i politycznych! Nie poetyzowanie, czy tylko poetyzowanie życia, ale zbliżanie się doń w charakterze współczynnego uczestnika zamieścili między innemi w swym programie". „Celem naszej pracy jest nawiązanie ścisłego kontaktu z życiem. Nie boimy się wielkiej treści, jaką niesie w sobie współczesność. Pragniemy powstrzymać popłoch ucieczki od życia, tak wyraźnej w powojennej literaturze. W tym celu szukamy wiary w człowieka. Jeśli ją znajdziemy i rozbudzimy, nie będzie twórczość zmuszoną błąkać się w pozaświatach ale z ziemi wyorze nieznane dotąd skarby. — Odrzucamy „sztukę dla sztuki", przeciwstawiając jej twórczość tendencyjną i społeczną, bo tego wymaga, zwłaszcza dziś, walka i praca nad rozwojem kultury. Nawiązujemy do wielkiej, tendencyjnej literatury polskiej, która od czasu Mickiewicza, autora *Dziadów* i redaktora *Trybuny ludów* aż do twórcy *Przedwiośnia* była drogowskazem nietylko naszego społeczeństwa i narodu, ale i za granicę niosła hasła walki o tryumf człowieczeństwa. — Twórczość związana z życiem, twórczość, dla której zjawiska społeczne mają pierwszorzędne znaczenie, musi wzbudzić o wiele szersze zainteresowanie, niż egotyczna „sztuka dla wybranych" i zrealizować pragnienie twórców, aby sztuka weszła w zakres potrzeb codziennych". Był to więc program, czego brak powszechnie *Skamandrowi* zarzucano, ale i chęć przeciwstawienia się *Wiadomościom Literackim,* pragnienie czynnego udziału w literaturze tego młodego pokolenia, które czując w sobie wolę działania piórem, miało utrudniony dostęp do wpływowych organów kierowanych przez

redaktora Grydzewskiego. Że takie pismo było potrzebne, dowodem powodzenie *Gazety Literackiej,* zawieszonej po półtorarocznej działalności (ogółem wydano 37 numerów od lutego 1926 do września 1927) nietyle ze względu na deficytową gospodarkę administracyjną, ile z powodu zwrócenia się wydawcy i naczelnego redaktora do pracy filmowej. Rzecz zaś znamienna, że w roku 1933 warszawski *Pion* wystąpi z identycznym programem. W *Gazecie Literackiej* (nie należy mieszać pierwszego jej okresu z późniejszem wznowieniem tego pisma w latach 1931—1934) znaleziono niebawem konkretniejsze oparcie programowe w uniwersalizmie, idei w owych właśnie latach formułowanej, a którą równocześnie z różnych stanowisk wprowadzają do świadomości ogółu prof. Władysław Leopold Jaworski i Jan Nepomucen Miller. Społeczny charakter *Gazety Literackiej* wyrażał się głównie w niepodpisanych artykułach wstępnych, a jeden z numerów (dla nadania mu i formalnie „uniwersalistycznego" charakteru pracy zbiorowej, z czem warto porównać obecny program zespołu literackiego: *Przedmieście)* zawiera cały cykl artykułów bez nazwisk autorów. Przeważające jednak w *Gazecie Literackiej* utwory i artykuły literackie, przy nieco staranniejszej selekcji, mogłyby być bez żadnych zmian drukowane w *Wiadomościach Literackich*. Charakter pismu nadawali przedewszystkiem wydawca i redaktor Jerzy Braun, jego zastępca redakcyjny Witold Zechenter (ur. 1904, autor cyklów lirycznych: *Ręka na sterze,* 1929; *Złote i niebieskie,* 1932; *Linja prosta,* 1932) i Adam Polewka (ur. 1903, autor cyklu opowieści w stylu andersenowskim: *Serce z czerwonego korala,* 1928, oraz powieści: *Cud,* 1930; talent niewątpliwy, który znacznie więcej zapowiadał, niż dotychczas dotrzymał). Nadto do najbliższych współpracowników należeli: Juljusz Feldhorn, Wiesław Gorecki (autor *Sonetów,* 1929; szkiców dramatycznych: *Ostatnia przeszkoda,* 1931; *Oszust,* 1933; pięknych przekładów poetów francuskich druk. we wznowionej *Gazecie Literackiej),* Jarosław Janowski, Leon Kruczkowski, Tadeusz Kudliński, Helena Moskwianka (autorka bardzo ciekawych i z wybitnym talentem napisanych nowel), Marjan Sewi (przedwcześnie zm. 1927, sub-

telny poeta, autor *Pieczęci,* 1930), Janusz Stępowski, Kazimierz Czachowski i in. O niektórych z tych pisarzy mowa na innych miejscach niniejszego obrazu; ocena tęgiego temperamentu publicystycznego Polewki, już wtedy wyrabiającego się na późniejszego fanatyka doktryny socjalistycznej, wychodzi poza ramy powziętego tu zadania; natomiast teraźniejszy fanatyk innej doktryny: JERZY BRAUN (ur. 1901), od roku 1932 wydawca i redaktor czasopisma: *Zet,* poświęconego głównie krzewieniu mesjanistycznej filozofji uniwersalnej Hoene-Wrońskiego, swą wybitną i zdecydowaną indywidualnością odrębną zwraca uwagę. Jest to romantyczny idealista, mający niewzruszone przeświadczenie o pewności zdobycia i urzeczywistnienia absolutnej prawdy. Psychika krańcowo doktrynalna, w swej strukturze identyczna z psychiką wyznawców marxizmu, czy innej wiary, opartej na rzekomo niezbitych prawach dialektyki myślowej. Tylko zamiast świętego Marxa występuje tu święty Hoene-Wroński, którego genjalnie logiczny system musi się uznać jako konieczność nie dającą się obalić. Obaj, Marx i Wroński, jak wiadomo, wywodzą się ze wspólnego źródła w Heglu. Ale Marx dialektykę heglowską zastosował do bądź co bądź realnego świata faktów ekonomicznych, zaś Hoene-Wroński absolut swój odnalazł w wyrozumowanym spirytualizmie. Hoene-Wroński jest fanatykiem rozumu, co w popularyzatorskiem uproszczeniu prowadzi do oderwanego od życia schematyzmu logicznego. Wytwarza się stąd dziwaczny konglomerat: racjonalistyczny mistycyzm. Rezultatem tego myślowego algebraizmu jest sprowadzenie irracjonalnie zawiłych spraw życia do bezkształtnych ogólników. Świat staje się zupełnie wytłumaczony i jego przyszłość wiadoma w kategorjach rozumu. To właśnie pociąga Brauna, poszukiwacza absolutu. Olśniony filozofją Hoene-Wrońskiego, przyjął ją Braun jako objawienie i propaguje z prozelityzmem proroka nowej wiary (ob. np. *Metafizyka pracy i życia. Rzecz o Stanisławie Brzozowskim,* 1934). Aspiracje tej dialektyki są bezwątpienia wzniosłe i szlachetne, sięgają do całkowitej, systematycznej przebudowy życia na podstawach duchowego idealizmu, ale jest to parakletyzm w gruncie rzeczy czczy

i jałowy. Zatopiony głową w górnych szlakach idei metafizycznej, zatraca czucie z opoką ziemskiej rzeczywistości. Słowo, pojęte nie jako symbol lub metafora, lecz zidentyfikowane z aktem myślowym, zabija myśl wolną, na jej gruzach stawia suchy znak algebraiczny. Wszelka dyskusja jest tu niemożliwa. Skutki takiej postawy doktrynerskiej odbiły się ujemnie i na powieści Brauna: *Cień Parakleta* (1932), i na jego dramacie: *Europa* (wystaw. w Warszawie, 1931), w którym — coprawda — podjął nader trudne zadanie przeciwstawienia dwóch kultur, Wschodu i Zachodu. Niemniej trudny był zamiar i tamtej powieści, napół filozoficznej a napół publicystycznej, której dotąd znamy tylko część pierwszą. Jej bohater, Wiktor, od rozmyślań religijnych dążąc do wszechstronnej syntezy, w czem odrazu ujawnia się przewidziany koniec jego drogi, tymczasem, zanim w następnej zapewne części odkryje Hoene-Wrońskiego, przechodzi przez różne „wiary" filozoficzne, załatwiając się z niemi w sposób bezceremonjalnie uproszczony, naiwnie powierzchowny. Narazie, w połowie drogi, popada w zwątpienie, z którego ratuje się nawróceniem do myśli o Bogu. Najsłabszą stroną Wiktora jest zrządzenie opatrzności, że obdarzyła go życiem łatwem, w którem nie potrzebował doświadczać się w walce o byt, ale mógł swobodnie oddawać się bezpłodnej spekulacji myślowej. On tylko flirtuje z filozofami i flirtuje z Panem Bogiem. Jest to powieść o życiu ułatwionem i o myśli ułatwionej. Brak w niej krwi, płynącej z twardego mozołu, lub choćby ze zbrodni. Brak w niej realnie zapracowanej w walce z przyrodą prawdy człowieka, jaką się np. czuje w ostatnich pismach Brzozowskiego. Ale oto poznajemy nagle i niespodziewanie inne oblicze Brauna jako poety (*Najazd centaurów*, 1922; *Oceanjada*, 1922; *Dywan rozkwitający*, 1924; *Ziemia i niebo*, 1930; *Tancerz otchłani*, 1933), poety o talencie niepospolitym, coraz świetniej się rozwijającym w swym wybitnie męskim charakterze, opartym o pewną siebie świadomość twórczego poglądu na świat. Z powodu ostatniego cyklu poezyj Brauna pisze K. W. Zawodziński, że „można nie być zwolennikiem *Zetu* ani wyznawcą systematu filozoficznego, którego popularyzacji i uaktualnie-

niu służy, a jednak z gorącą sympatją obserwować żarliwość poszukiwania dogłębnej prawdy i podejmowania w całej rozciągłości najbardziej podstawowych zagadnień. Prócz tego każdy, nawet uczciwy przeciwnik *Zetu*, którego nie oślepiła zaciekłość polemik, chętnie podejmowanych z godną uznania odwagą cywilną przez żądnego wyświetlenia prawdy redaktora pisma, po zastanowieniu się będzie musiał mu przyznać znakomity talent pisarski. Bogactwo i łatwość słowa, architektonika w rozwinięciu myśli, sugestywny patos cechują każdy jego artykuł, zawsze o tyle jasny, o ile na to zawiłość problematu pozwala. Nie chcę wdawać się w krytykę jego powieści, ale stwierdzić muszę, że obfituje ona w stronice wspaniałe. *Tancerz otchłani* jest dowodem, że J. Braun tak samo świetnie włada wierszem, jak prozą; mało tego — jest prawdziwym poetą. Nawet w oderwaniu od treści strofy jego są częstokroć wysokiej klasy poezją — zaśpiewem, zaczarowaniem. Ale prócz tego działa na czytelnika „olbrzymi nacisk myśli ku własnej otchłani", myśli, która w wierszach jego rozstaje się ze spekulatywną abstrakcyjnością i przyodziewa się w bogactwo obrazów, w magiczny patos wizyjności. Wbrew oczekiwaniom, jest to zmysłowa w gruncie rzeczy wizja świata, której towarzyszy nieodstępnie myśl pragnąca ująć sens wszechrzeczy: natłok konkretnych wrażeń *Podróży* syntetyzują ostatnie wiersze:

Wiem, że mnie wiozły konie, kosmiczne zwierzęta
długim dnem rzeki zjawisk, nazwanej podróżą.

A wspaniałe, rozpętujące mitotwórstwo, spojrzenie w chmury ma za punkt wyjścia taką refleksję, której rozumowość nie unicestwia natchnienia poetyckiego:

Widzisz chmury pierzaste. A to woda w niebie,
Ta sama co szmerami pulsuje w dolinach.

To zgodne współżycie myśliciela co „chwyta połysk prawdy" z wizjonerem-poetą jest niespodzianką dla czytelnika filozoficznej prozy J. Brauna. Jako poeta daleki jest on od ortodoksyjności, konfesjonalnej czy filozoficznej, skłania się raczej do panteizmu, nie cofa się przed zwątpieniem (co go czyni bardziej ludzkim i bliższym

nam niż spółwyznawcom wrońskizmu); w różny sposób podejmuje odwieczny temat bogoburstwa. W pragnieniu wszechogarnięcia czuje się on — tak jak tylu poetów przed nim — bezsilny, niezdolny do wypowiedzenia porywu metafizycznego mimo całego zapasu przenośni i hiperboli:

Lecz nadaremnie grzebię w robaczliwych gniazdach słowników.
Zawiele jest sław jak pauzy, za mało wykrzykników.

A przecież słowo jego jest potęgi niepospolitej, obrazowanie niewymuszone, bogate i zawsze świeże („Niebo pyłem opada, noc dmucha popiołem“), wiersz nigdy nie wymęczony, płynny, przychodzący z rytmem słów, harmonijnie rytm zmieniający: jego wiersze wolne pozostają wierszami naprawdę“. Jerzy Braun z *Tancerza otchłani,* ów naprawdę poeta, pozostał dawnym orłem *Gazety Literackiej,* której *Zet* jest — mimo poważne sprzeczności i różnice — dalszym ciągiem.

Z podobnych potrzeb, co *Gazeta Literacka,* w maju 1927 roku ukazał się pierwszy zeszyt *Kwadrygi,* pisma literackiego wydawanego w Warszawie pod redakcją Władysława Sebyły (ogółem do końca roku 1930 wyszło 12 zeszytów). Pismo to „głosiło — powtarzamy relację jego współpracownika, Marjana Piechala — hasło „szerokiego oddechu“, potrzebę nawiązania twórczości poetyckiej do bieżących myśli i tendencyj zbiorowych, transponowanie subjektywnych wzruszeń i odczuć twórcy na miarę wzruszeń i odczuć aktualnych potrzeb społecznych, zejścia literatury z oportunistycznej biernej roli „zwierciadła życia“ do aktywnej, czynnej roli rzeźbiarki, inspiratorki i promotorki tego życia. Poeci *Kwadrygi* przynieśli ze sobą ambicję odpowiedzialności za życie w czynie artystycznym — to był ten istotny podmuch dawnego dalekiego romantyzmu... Żądali zupełnego i ostatecznego wyrównania skrzywionej dotychczas hierarchji prac ludzkich, gdzieby duch przenikał materję, a materja ducha, gdzieby szofer czuł się w sprawowaniu swej czynności tak godny i natchniony jak poeta, a poeta tak przydatny społecznie i niezbędny jak szofer. To były pierwsze najogólniejsze — choć jeszcze wyraźnie nawiązujące do koncepcji Norwida i Brzozowskiego — założenia, to były

pierwsze rzucane z przeczuć obietnice". Do najczynniejszych współpracowników *Kwadrygi* należeli: Stanisław Ciesielczuk, Józef Czechowicz, Stanisław Ryszard Dobrowolski, Stefan Flukowski, Konstanty I. Gałczyński, Aleksander Maliszewski, Marjan Piechal, Nina Rydzewska, Stanisław Marja Saliński, Władysław Sebyła, Włodzimierz Słobodnik i Grzegorz Timofiejew. Nie zaprzecza Piechal, że ojcami chrzestnymi poetów *Kwadrygi* byli Tuwim, Kaden-Bandrowski i Peiper, ale za właściwych ich wychowawców uznaje Norwida i Brzozowskiego. (Nawiasem zaznaczyć trzeba, że lata ostatnie przyniosły wogóle znacznie wzmożone zainteresowanie Norwidem, np. poświęcony poecie okazały numer *Drogi,* nowe wydania utworów poety, z rozmaitych stanowisk ujmowane studja krytyczne Władysława Arcimowicza, Stanisława Cywińskiego, Zygmunta Falkowskiego, Ignacego Fika, Wilama Horzycy, Stefana Kołaczkowskiego, Manfreda Kridla, Tadeusza Makowieckiego, Marjana Piechala, Tadeusza Piniego, Zofji Szmydtowej, Zygmunta Wasilewskiego, Karola W. Zawodzińskiego i w. in.). Wpływy obcych poetów: Jesienina, Majakowskiego, Pasternaka i Apollinaire'a, oddziaływały raczej formalnie, niż istotnie. *Kwadryga* miała się stać dalszym etapem rozwojowym twórczości polskiej, nie wyrzekając się ani zrywając związków z tradycją. Inaczej niż *Gazeta Literacka,* ograniczała się *Kwadryga* do działalności tylko na polu twórczości i krytyki literackiej. Dziś już wiadomo, że *Kwadryga,* jako zbiorowa komórka organizacyjna o wytyczonym kierunku pracy ideowo-literackiej, nie utrzymała się, ale jej przejściowi współdziałacze, z których kilku stawiamy w innych perspektywach niniejszego obrazu, różniąc się między sobą, a naogół odznaczając się samodzielnemi talentami, wyrażają istotnie pewną zmianę duchowego prądu we współczesnej literaturze polskiej, mianowicie zwrot od analitycznej postawy swych poprzedników do prób syntetycznego ogarniania zagadnień ludzkich i społecznych. W zakresie formy wierszowej Szczerbowski przyznaje poetom *Kwadrygi* rozszerzone i znacznie wzmożone posługiwanie się asonansem, czyli również torem wytkniętym przez *Skamander,* lecz już z pewną skłonnością do nadużywania rzadkich i sztucz-

nych kombinacyj współbrzmienia, jakich wystrzegali się poeci *Skamandra,* bardzo dbali o dźwięczność wiersza i efektowność rymów. Ważniejszym jednak objawem w twórczości poetów *Kwadrygi* jest częściowe przesunięcie zainteresowań artystycznych od liryki do epiki oraz dążenie do głębszego oddechu poetyckiego, czyli do obszerniejszych poematów. (Po zamknięciu *Kwadrygi* organami, w których jej poeci i pisarze najczęściej się wypowiadają są obecnie *Droga* i *Pion,* czyli również pisma literackie o wyraźnym kierunku społeczno-ideowym).

WŁADYSŁAW SEBYŁA (ur. 1902; *Oczy, usta, serce* — wspólnie z Aleksandrem Maliszewskim, 1927; *Pieśni szczurołapa,* 1930; *Koncert egotyczny,* 1934) w utworach wcześniejszych pozostawał pod wyraźnym wpływem Staffa i Tuwima, ale w nowym cyklu widoczna obecność Norwida nie posiada już charakteru oddziaływania literackiego, lecz wynika z głębokiego przejęcia się duchowego twórczością mistrza. To zaś, co przedtem raziło frazeologicznym dydaktyzmem, dojrzało do zupełnie oryginalnego wyrazu, kojarzącego w harmonijny zespół intelektualizm z bezpośredniością uczuciowego wzruszenia, klasycyzm z romantyzmem. Tymon Terlecki w obszerniejszym rozbiorze *Pieśni szczurołapa* określił je mianem poetyckiego humanitaryzmu, opartego na współczuciu, stanowiącem również o jedności nastroju lirycznego, o wysokiem patetycznem napięciu cierpienia, doprowadzonem do ostatecznych konsekwencyj, pokazanych w przerażająco krańcowych objawach z prostym i powściągliwym realizmem. Takiej rzeczywistości poeta następnie przeciwstawia wizję radosnej pracy twórczej, w której odnajduje metafizyczny sens życia. Wiersz bywa czasami aż chropowaty, rytmicznie zaniedbany, aczkolwiek poeta wprowadza dużą rozmaitość formy, stara się jednak przedewszystkiem o precyzyjne wypracowanie słowa, aby ono najlepiej wyrażało treść. Unikając już jakichkolwiek potknięć formalnych, z mistrzowskim artyzmem nagina Sebyła kształt poetycki do treści w *Koncercie egotycznym.* Ten poemat zmagania się osobowości człowieka z zewnętrznym światem, ja z nie-ja, należy uznać za jedno z nielicznych, najświetniejszych osiągnięć poezji filozoficz-

nej. Że jednak poeta posiada żywe i świeże poczucie rzeczywistości, świadczy o tem realistyczna objektywizacja wrażeń i wybitnie sensualistyczny stosunek do przyrody. W obrazowaniu zdarzają się reminiscencje literackie (także z Jerzego Brauna), ale nie obniża to poetyckiej szczerości głębokiego wzruszenia, ani sugestywnej siły myślowych refleksyj. Utwór to przytem znakomicie zbudowany, o świetnie wytrzymanej linji rytmicznej, skupiającej szczegóły struktury artystycznej, odtwarzającej filozoficzne poszukiwanie prawdy. Poetycka transpozycja zdobywania własnego poglądu na świat została tu przeprowadzona z rzadką wymową wewnętrznego przeżycia, temat najbezsporniej dydaktyczny wcielił Sebyła bez reszty w emocjonalny obraz rzetelnego liryzmu. Niema tu przytem ani jednego zbytecznego słowa, a wszystko jest powiedziane. Mimo zupełnie odrębnej formy i innej treści, dla *Koncertu egotycznego* Sebyły we współczesnej poezji polskiej nasuwa się tylko jedyne porównanie: z *Tartakiem słonecznym* Bronisławy Ostrowskiej, ale gdy ta poetka wyznaje romantyczny prometeizm, Sebyła przezwycięża romantyczne złudzenia, pragnąc dotrzeć do realnej istoty rzeczy:

> Gdzie jest kraniec szukania i kiedy przebiję
> głową mur cieniów, co są moje i niczyje?
> I któż to może wiedzieć, czy nie przebrnę
> przez siebie? Noc już chyli się ku dniowi,
> wsiąkają w jaśniejącą wodę gwiazdy srebrne,
> ostatni tryl pod skrzydło schował w gąszczu słowik
> i zapachniało światłem... lecz poranna rosa
> nie zetrze dotknięć nocnego anioła...
> nie zgasi.. próżno wołam... nie zgasi...

Tem poczuciem opanowania świata wolą ludzkiej myśli kończy się poemat, do którego dodał jeszcze autor rodzaj komentarza prozą w formie dialogu Don Kichota z Hamletem, gdzie wola nocy, która pochłania rzeczywistość, zmaga się z wolą dnia, ciemną siłą, która uderzając o rzecz błyska światłem, konkretna wiedza realnego bytu potyka się z oderwanemi słowami-marami i słowami-widziadłami. Zwięzłość ekspresji poety ujawnia się jeszcze wyraźniej w cyklu nokturnów, gdzie w kilku wierszach

zamyka się nieraz cały świat uczuciowego wzruszenia. Najpiękniejszym wszakże poematem w tym zbiorze są zapewne: *Młyny,* czyli *sonata nieludzka,* w której epicki objektywizm opisu jest pojęty w duchu klasycznym, a jednak podskórnym nurtem biegnie tu subjektywny liryzm samotnego człowieka wobec otaczającej go tajemnicy przyrody. Gdy Sebyła i inni poeci *Kwadrygi* raczej unikają metafory, obrazują porównaniami lub określeniami, starają się o najlepszą zrozumiałość swej ekspresji, inaczej Czechowicz i Flukowski, na których znać wpływ Peipera i jego szkoły, ale są to naloty zewnętrzne, choć zatrącające pewnym manieryzmem nawet w pomijaniu znaków przestankowych, co tylko utrudnia czytanie utworu, który na tem raczej traci niż zyskuje. U STEFANA FLUKOWSKIEGO (ur. 1902; *Słońce w kieracie,* 1929) pseudoklasyczna epika poety wypływa bezpośrednio z jego osobistej wrażliwości duchowej, a forma jest oryginalnym wynikiem samodzielnych poszukiwań, które jeszcze lepiej realizują się w prozie *(Pada deszcz,* 1931). Rozpoczyna ją cykl „opowiadań irracjonalnych" p. t. *Zapach Księżyca,* ciekawa próba surrealizmu. Bardzo sugestywnie ujętą opowieścią o tragizmie słów niezrozumiałych jest *Modlitwa.* W studjum powieściowem z życia ludowego p. t. *Zabić lisa* realizm obserwacyj i charakterystyk najlepiej świadczy o talencie autora, a takie np. zaloty Wawrzeckiego i Nagiętkowej, dwie rozmowy tej ostatniej z gajowym i wikarym, lub dyskretnie wplecione obrazy przyrody zostały pokazane z dobrą i świeżą plastyką. Sam pomysł pomieszania lisa z gajowym, choć zręcznie przeprowadzony, nie jest oryginalny, bo wzięty z angielskiej powieści D. Garnetta *(Lady into Fox).* Główną wszakże pozycją tego tomu i wogóle dotychczasowej twórczości Flukowskiego są *Listy do matki,* czyli *Pada deszcz.* Jest to szczera spowiedź z nauki życia młodzieńca niedoświadczonego, zdobywającego własną prawdę ciężko okupionemi i głęboko przeżytemi doznaniami. Listy te, jeśli nie mają autentycznego podkładu w rzeczywistości, są doprawdy odtworzone z niezawodną pewnością psychologji i artyzmu. Dawny to wprawdzie i już zużyty rodzaj literackiego opisu, tu jednak odświeżony nowym talentem i ory-

ginalnie pomyślanym wątkiem. Listy te są takie, jak być powinny, proste i bezpretensjonalne, ale mieści się w nich głęboka prawda życiowa, a zawarte pod koniec wyznania wyrażają rzetelność pisarza w stosunku do zamierzonego zadania. Pisanie — mówi Flukowski — utrwala myśli, ale także i deformuje proces myślowy w sensie pozbawienia bezpośredniości. Otóż listy te są naogół wybornie przeprowadzonym eksperymentem podchwycenia i utrwalenia w opisie bezpośredniości procesu myślowego. Wprawdzie późniejsza autoanaliza nadaje tym rozmyślaniom cechy wyraźnych oddźwięków wtórnego, literackiego procesu myślowego, zwłaszcza w ustępie o czasie i przestrzeni (przypomina się tu, oczywiście, *Zauberberg* Tomasza Manna), ostatecznie jednak w życiu człowieka kulturalnego wyraźne rozgraniczenie obu światów przeżyć myślowych jest wprost nie do osiągnięcia. Dobrze się więc stało, że autor nie odrzucił i tych wtórnych refleksyj, lecz wcielił je do utworu, bo w ten sposób ocalił istotną bezpośredniość psychicznej pełni. O postawie osobistej Flukowskiego mówi wniosek, że dobro jest „jedyną wartością, niezmienną, niezależną, samą w sobie, bezwzględną..." Z nader rzadko ogłaszanych w czasopismach późniejszych utworów Flukowskiego wymienić trzeba piękną nowelę z norwidowskiego zeszytu *Drogi* (1933, nr. 11: *Ocean*). W poezjach JÓZEFA CZECHOWICZA (ur. 1903; *Kamień*, 1927; *Dzień jak codzień*, 1930; *Ballada z tamtej strony*, 1932; *Z błyskawicy*, 1934) pod sztucznemi pozorami techniki awangardowej szeroka rozpiętość metafory ma rzetelne znamię świeżego poetyckiego widzenia. Zwięzłość i plastyka ekspresji, urywany, niepokojący rytm współczesności, mocno w rzeczywistości zakorzeniona bujność wyobraźni, szczerość bezpośrednich przeżyć i naturalne pragnienie prostoty wyznaczają zasadnicze składniki liryzmu Czechowicza, sugestywnie emocjonalnego. Liryzm to zabarwiony pesymizmem i dojmującym smutkiem, lecz bez melancholji. Jego subtelną nastrojowość przesłaniają, zapewne rozmyślnie, niekiedy aż zbyt odległe skojarzenia surrealistycznego obrazowania. Przeważają jednak spięcia o uderzającej sile nowego oddziaływania na myśl lub uczucie przez wyobraźnię.

W ostatnich utworach Czechowicz przechyla się ku artystycznemu prymitywizmowi opartemu na wzorach ludowych. Wogóle wyzwala się z pod wpływów literackich, które zresztą i dotąd były raczej potrąceniem dla samodzielnego i szczerego liryzmu, choć wyrażającego się pod formą napozór trudną, jak trudna się wydaje i nowa muzyka, dopóki słuch się na tyle nie przyzwyczai, aby odrazu ją pojmował. Gorliwym wyznawcą Norwida stał się STANISŁAW RYSZARD DOBROWOLSKI (*Pożegnanie Termopil,* 1929; *Autoportret*, 1932; *Wróżby — Zajazd romantyczny,* 1934), ostatnio również tłumacz Lermontowa i Puszkina. Treścią jego pierwszych utworów jest bunt przeciw niesprawiedliwości społecznej i żarliwe współczucie dla ludzkiej nędzy i krzywdy. Niemniej gorące strofy poświęca poeta walczącym duchom ludzkości i wogóle bojom o wyzwolenie człowieka. „Trzeba pierwej stanąć z karabinem“ — zwraca się Dobrowolski do *Pacyfistów,* szydząc z ich „karmelkowo - słodkiego seraficznego łoju“ i tępiąc wszelki defetyzm, gdyż „mieczem węzły historja rozcina“. (Warto zauważyć, że w łonie tej samej grupy, co znowu przypomina *Skamander,* przedstawicielem pacyfizmu o postawie pokrewnej Słonimskiemu, jest Sebyła, który zresztą i tytułem nowego swego poematu odbiega od programowych założeń *Kwadrygi).* Ton radykalizmu społecznego nie znika i w *Autoportrecie,* bardziej zaciekawiającym młodym powiewem poetyckiego życia i przyjaźni. Pod względem formy, nawet układu zdania i zasobu słów, występuje tu zależność od Norwida, która i w następnym cyklu, przez samego poetę nazwanym „zajazdem romantycznym“, nie została złagodzona wpływami innych poetów romantycznych, natomiast zauważyć w nim można zwrot do egocentryzmu. Jaskrawo naturalistyczną wizją potwornej nędzy zaułków nizin społecznych debiutuje NINA RYDZEWSKA (*Miasto,* 1929). Z formy chropowatej i czasami aż nieudolnej wyzwala się mocna ekspresja społecznego liryzmu, przemawiającego naprzemian nakazami buntu i walki, to znów modlitewnem, bluźnierstwa sięgającem błaganiem o zmiłowanie. Autorka *Miasta* należy do tej samej rodziny duchowej, której najszczerszym literackim dokumentem pozostaje przedwojenna

proza liryczna L. St. Licińskiego. Jak niektóre wiersze Stwory, i *Miasto* Rydzewskiej jest podobnym dokumentem. Tonem o wiele spokojniejszym i z epicką powagą wyraża się bunt społeczny w poezjach ALEKSANDRA MALISZEWSKIEGO (ur. 1901; *Czarna Beatrycze,* 1929), gdy zaś poeta potrąca o strunę liryki osobistej, brzmi ona już nietyle głosem walki, ile raczej pogodną zadumą. W utworach KONSTANTEGO ILDEFONSA GAŁCZYŃSKIEGO (*Porfirjon Osiełek,* 1929, powieść; *Koniec świata,* 1930, wiersze satyryczne) groteskowa deformacja rzeczywistości, wzorowana na dramatach St. Ign. Witkiewicza, jaskrawo prześwietla nicość życia przeciętnie bezmyślnego obywatela w przeciętnie bezmyślnem społeczeństwie. Szczerym poetą wsi jest STANISŁAW CIESIELCZUK (ur. 1906; *Chaty w obłokach,* 1927; *Wieś pod księżycem,* 1928; *Pies Kosmosu,* 1929; *Głazy i struny,* 1931). Żywe, z głębi duszy płynące zespolenie się z przyrodą, jako z płodzącym i w bezmiar przestrzeni unoszącym żywiołem, nie jest pozbawione — wzrastających nawet — znamion metafizyki panteistycznej, z której jednak poeta się wyrywa siłą pełnej rozmachu młodości. W jednym z wierszy wyznaje, że „nie umiał miłości zwyciężyć" i nie zdołał powstrzymać się, aby nie „pocałować pszenicznego kłosa". Echo łez Mickiewiczowskich za „wiekiem sielskim, anielskim" odzywa się w płaczu Ciesielczuka „nad słonecznych dni przeszłych połyskiem". Z „pianą na ustach" zmaga się z zawodzącemi go ideałami młodości. Aż wybucha bluźnierstwem, poczem przechodzi do melancholijnego odprężenia, gdy ukojenia poszukuje choćby w śmierci. Zwycięża jednak „mądrość życia", lub raczej porywa poetę kosmiczny lot wzwyż. „Bo — wyznaje w płomiennej apostrofie do *Swobody* — chmur drapacze, blagą ziejące, karki skręcą, a gwiazdy pozostaną i bryzną nowym blaskiem!" Nietrudno dostrzec, że w takim wykrzykniku, co potwierdzają nadto rozmaite objawy u innych poetów *Kwadrygi,* wyraża się tęsknota za romantyzmem. Poezja Ciesielczuka często bywa jeszcze naiwna, w swej treści myślowej nieustalona i w artyzmie chwiejna, ale posiada wymowę szczerze natchnionego liryzmu. Wśród poetów *Kwadrygi* odrębne stanowisko zajmuje GRZEGORZ TI-

MOFIEJEW (*Niema mnie w domu*, 1930; *Inny horyzont*, 1935). „Jestem tutaj tylko przybysz obcy“ i „w obcej mowie układam te wiersze“ — wyznaje poeta, po polsku piszący emigrant rosyjski. Utwory pierwszego cyklu Timofiejewa żywo przemawiają bezpośredniością uczucia, umiłowaniem przyrody i osobliwą nutą tęsknoty (i nam z przeszłości znaną) za utraconym krajem lat dziecinnych. W następnym cyklu objawia się już dojrzały talent głęboko przeżywającego swe wzruszenia liryka, pogodzonego z rzeczywistością i zamyślonego nad sobą i swoim do życia stosunkiem.

Kto mówi, że nie mam żadnego domu?
Zamieszkałem wśród takiego ogromu. —
Przestrzeń nade mną, bielona obłokiem,
o drzewach trwając, sklepienie szerokie...
Kto zatem mówi — nad głową nic nie mam —
nie moja, obca naokoło ziemia?
Owszem, po obcej ja wędruję ziemi,
ale jest moja pod stopami memi.
Tu szedłem, byłem. Podnosi się piaskiem
ślad, który został, i myśl moja także.
Tak stanie dom mój aż po słońce jasne.
Jestem w nim, żyję...

Poeta o wrażliwem uczuciu i ciekawej świata myśli, wzruszeniom swoim daje formę spokojną, lecz nasyconą subjektywnie pogłębioną treścią i w wyrazie lirycznym bardzo sugestywną.

Wśród poetów *Kwadrygi* przejawia się ów nowy zwrot do wsi, który po urbanistycznej w ogólnym swym charakterze poezji *Skamandra*, zdobywa ostatniemi laty szerokie pole. Wprawdzie Zegadłowicz i zgrupowani przy nim poeci *Czartaka*, którymi zajmiemy się w jednym z następnych rozdziałów tej książki, wcześniej głosili i realizowali swój program poezji ziemi i wsi, ale młode pokolenia poetyckie podnoszą te same w treści idee niezależnie, jakby żywiołowo, a szukając dla nich poetyckiego kształtu, opierają się raczej na innych wzorach. Atmosfera przyrody wiejskiej wdziera się nawet do nawskroś urbanistycznej w swych założeniach awangardy z pod znaku Peipera. Całemi już falam napływa i do nurtu *Skamandra*. Będziemy mieli jeszcze sposobność powrócić

do tematu wsi we współczesnej literaturze polskiej na innych jej płaszczyznach. Na tem zaś miejscu uwzględnić trzeba kilku młodych poetów, bliższych źródłom *Skamandra* i poprzez nie nawiązującym do tradycyj dawniejszych, aż do poetów polskich „złotego wieku“. Są nimi, po poetach *Kwadrygi*, młodzi poeci krótkotrwałej *Kadry:* Wawrzyniec Czereśniewski, Jan Szczawiej i Antoni Madej, którzy występują nadto z chlubnemi a dumnemi ambicjami, aby stać się wyrazem twórczej myśli narodowej nowego państwa polskiego. Czy zadaniu takiemu podołają, przyszłość pokaże. Tymczasem stwierdzić można, że w utworach swych poeci ci dążą do bezpośredniości i szczerości artystycznego wyrazu, głoszą odwrót od metaforyzacji, nawrót do naturalności i przyrody. Przyroda nie jest już dla nich, jak była i jest dla wielu współczesnych, środkiem odświeżenia symboliki słownej, lecz istotnem tworzywem poezji. WAWRZYNIEC CZEREŚNIEWSKI (*Odkrywanie tajemnic*, 1931; *Przemiany*, 1932), rozporządzając wcale obfitym i starannie uprawianym zasobem poetyckiego gospodarstwa, oraz żywem i bezpośredniem widzeniem świata, natchnienie swe czerpiąc przedewszystkiem z przyrody, nie ogranicza do niej swych widnokręgów myślowych, a nawet kosztem pogłębienia wewnętrznego rozprasza się w swej chłonności wielorakich wrażeń i wzruszeń. Z dobrą wszakże intuicją podchodzi do różnych zagadnień osobistych i społecznych, z nieklamanym patosem podnosi zarówno pieśń buntu i tężyzny, jakoteż pieśń prostoty i rzewności, z opanowanym umiarem łączy epicki spokój opisu z uczuciowem napięciem liryzmu. Do najlepszych jego utworów należą erotyki, zobjektywizowane z dobrym i świeżym realizmem, nadającym odwiecznym wątkom nowe zabarwienie. Z obrazów przyrody: *Kwitnąca fasola, Trawy, Nieukształcenie* mają naprawdę sugestywną ekspresję. Z obfitego a niezbyt starannie przebranego plonu dwóch tomów wyróżniają się nadto: *Piaskarze, Pieśń o melodji, Węgiel, Pieśń o miejskim wietrze, Pieśń o Syberji* i *Moja dzielnica*. Czereśniewski, poeta o rzetelnym i samodzielnym talencie, dogłębnie współczuje z dolą człowieka, własną czy cudzą, śmiało wnika w rzeczywistość, aby ją ogarnąć i zrozu-

mieć, zdając zaś sobie sprawę z „bolesnej niedoskonałości“ ludzkiego widzenia świata, stara się dotrzeć do swojej o nim prawdy, a rozszerzając swe widoki w narastającej „kolejności przemian“, wyznaje odważnie: „z małego serca wyszliśmy — przemy do gwiazd“, aby kiedyindziej z młodzieńczą wiarą głosić swe powołanie poety, że „więcej serc się zbudzi“. Liryka erotyczna przeważa w poezjach JANA SZCZAWIEJA (*Miłość tworząca,* 1930; *Gałąź czeremchy,* 1932). Odczuwa się w nich niekiedy echa Tetmajera, to Szymonowicza, któremu Szczawiej oddaje hołd osobnym wierszem, to znów Konopnickiej w utworach na tematy społeczne. W erotykach kobieta i przyroda splatają się równoczesnemi wątkami miłosnego liryzmu. Miłość Szczawieja jest namiętna i krwista, ale bez akcentów brutalnych, przepojona radością rozkochanego spojrzenia, od łagodnie melacholijnego nastroju wierszy wcześniejszych przechodząca w cyklu następnym do wysokich tonów wzruszeniowego napięcia. Odczucie przyrody nabrzmiewa sokami zbóż i drzew, słowa poety nieraz aż pachną świeżo zoraną rolą, młodemi pąkami jabłoni, kwitnącem żytem, łanem pszenicznym, budzącą się wiosną, letnim upałem lub nocą sierpniową. W wierszach Szczawieja przebywa naprawdę „miłość tworząca“. Mniej bezpośredni, niekiedy nawet sztuczny bywa ANTONI MADEJ (*Płonące lonty,* 1931; *Pieśń o Bałtyku,* 1932; *Widnokrąg,* 1932; *Twarz,* 1934; *W grudzie ziemi,* 1934; *Linje i granice,* 1935), któremu przytem bardzo szkodzi nadmierny pośpiech wydawania coraz nowych zbiorków. Z natury intelektualista, wskazując swych patronów duchowych w Sępie Szarzyńskim i Platonie, za cel stawia sobie poeta: „szukać prawdy i sobą przerastać znikomość“. Z pomysłową swobodą rymowania i w dźwięczną melodyjność luźnej rytmiki układające się wiersze Madeja są wyrazem „tęsknoty, która świat powiela“. I on w przyrodzie wiejskiej znajduje „słowa i myśli najszczersze“, ale dopiero przez pracę mózgu, co czasami wydaje utwory pomyślane aż nazbyt programowo (zwłaszcza w *Pieśni o Bałtyku).* Z licznego zastępu młodych talentów poetyckich z rozmaitych ośrodków kraju dałoby się już wybrać sporo obiecu-

jących na przyszłość talentów, uprawiających tematykę wsi. Są to przeważnie autorzy pochodzący ze środowiska włościańskiego lub z pokrewnych mu sfer półinteligencji wiejskiej, małomiasteczkowej lub podmiejskiej. Ten zbiorowy charakter napływu nowych sił wnosi do poezji świeże motywy realistyczne, wzbogaca ją niezużytym, albo inaczej ujmowanym zasobem spostrzeżeń. A gdy dawniej poeta, wyszedłszy z włościan, nawet jeśli wieś opiewał, przystosowywał się do miary kultury mieszczańskiej, ci młodzi, przynajmniej w swych utworach, zachowują łączność ze swym rodzinnym obyczajem. Żywo się też w ich poezji odbija postawa społeczna o tendencji lewicowo radykalnej. Lecz pod tym względem naogół brak świeższych akcentów, któreby świadczyły o wewnętrznej potrzebie takiego stanowiska. Najczęściej są to wytarte oklepanki, pusto brzmiące choć donośne hasła, powtarzane z drugiej i trzeciej ręki. Natomiast, mimo szare tony przedwczesnego pesymizmu, odczuwa się w wierszach tych młodych poetów wsi szeroką skalę zmysłosłowej chłonności życia, rozmach o twórczych zadatkach, zdobywczy rzut w przyszłość. Ów pesymizm więc wydaje się raczej nalotem zewnętrznym, wywołanym zapewne ciężkiemi warunkami dzisiejszego życia na wsi, ale wewnętrznie, choćby nieświadomie, przezwyciężanym. Z płynnej masy nazwisk, choćby popartych osobno wydanemi zbiorkami, wybór narazie jest trudny, trzeba więc zaczekać, aż lepiej się skrystalizują talenty. Wymienić tu już jednak należy LUDWIKA ŚWIEŻAWSKIEGO (*Śmiech w zieleni,* 1931; *Wozy jadące,* 1933; nadto tom prozy: *Miasto bez ojczyzny,* 1934). Młody poeta wyrabiał się na poezjach Wierzyńskiego z pierwszego okresu i Leśmiana, oddziałał też na niego Czuchnowski, którego żywiołowy talent wywiera szeroki wpływ na wielu młodych poetów, naśladujących jego technikę wiersza i metafory. Ale dla Świeżawskiego te i zapewne inne wzory literackie są tylko przejściowem, jak się zdaje, ułatwieniem, z którego poeta wyzwala się, czerpiąc świeże siły z bezpośredniego zżycia z przyrodą, a rozporządzając dobrym zmysłem obserwacyjnym i niemałym polotem barwnej wyobraźni. Co zaś najważniejsze, że nie znać u niego, co

innym młodym najwięcej szkodzi, skłonności do zasklepiania się w jakiejkolwiek manjerze, naodwrót, poeta podejmuje rozmaite próby, wciąż własnej poszukując drogi. Nie odnalazł jej jeszcze, ale jego tęgi i żywy talent zapowiada się jaknajlepiej.

Wbrew rozmaitym i z różnych stron zgłaszanym zastrzeżeniom, *Skamander* nie przestał wywierać najbardziej atrakcyjnej siły w literaturze współczesnej, tak na jej twórców jak i na czytelników. Głównie jednak przez *Wiadomości Literackie,* gdyż wydawnictwo *Skamandra* przerwano na 56 zeszycie z czerwca 1928 roku. Próbą jego zastąpienia była właściwie *Kwadryga,* naśladująca go typem wydawniczym. Najrozmaitsze zresztą inne podobne próby były i są podejmowane w stolicy i na prowincji, naogół bez wydatniejszych wyników, poza tworzeniem platformy druku dla pewnego środowiska kulturalnego czy jakiejś grupy literackiej. O niektórych z tych prób, o ile istotniej wpłynęły na rozwój lub choćby uprawę współczesnej twórczości polskiej, była już lub będzie jeszcze mowa. Zasługują wszakże na wymienienie dwa szerzej zamierzone wydawnictwa prowincjonalne, obecnie czynne i regularnością wysiłku redakcyjnego zapowiadające dłuższą trwałość i skuteczniejszą działalność. Są to dwa miesięczniki poetyckie: *Kamena,* wydawana od jesieni roku 1933 w Chełmie Lubelskim pod redakcją KAZIMIERZA ANDRZEJA JAWORSKIEGO, poety (*Czerwonej i białej kochance,* 1924; *Czerwony mustang,* 1925; *Na granitowym maszcie,* 1928; *Więcierze,* wieniec sonetów, 1932) o dużej kulturze literackiej i subtelnym liryzmie, tłumacza nowych poetów rosyjskich, Jesienina i Błoka; oraz *Okolica poetów,* wydawana od kwietnia 1935 roku w Ostrzeszowie Wielkopolskim pod redakcją STANISŁAWA CZERNIKA, poety i teoretyka poezji, autora m. in. ciekawych studjów statystyczno-literackich o motywach współczesnej poezji polskiej (w szeregu feljetonów, druk. w dodatku naukowo-literackim krakowskiego *Il. Kuryera Codziennego).* Rzecz znamienna, że oba te miesięczniki, w których współpracują poeci z całej Polski i o rozmaitych kierunkach, utrzymały w swym programie wydawniczym zasadę *Skamandra,* czyli

selekcję materjału na podstawie wartości artystycznych, a *Okolicę poetów* rozpoczyna nawet wiersz Leopolda Staffa. *Kamena* prowadzi stale także kolumnę przekładów poetów obcych, zwłaszcza słowiańskich. Inne teraźniejsze prowincjonalne pisma literackie mają znaczenie głównie regjonalne lub charakter przejściowy. Zauważono wszakże, iż na szpaltach działów literackich w dziennikach i w różnych czasopismach o szerszym programie kulturalnym, coraz częściej i coraz wydatniej dochodzą do głosu młodzi poeci z pod znaku awangardy krakowskiej, których twórczość i we wspomnianych miesięcznikach poetyckich przeważa. Tymczasem, po siedmiu latach, od kwietnia 1935 roku wznowiono *Skamander,* jako ciąg dalszy wydawnictwa i pod tą samą redakcją, ale o kierunku poniekąd zmienionym. Oprócz poetów dawnego *Skamandra* we wznowionym miesięczniku występują rozmaici starsi i młodsi autorzy, przyczem powołano do współpracy całą Polskę, czyli wszystkie jej środowiska kulturalno - artystyczne, jakgdyby pragnąc stworzyć nową placówkę dla skupienia rozstrzelonych wysiłków. Objaw to świadczący nietyle o zakończonej już roli zbiorowej dawnych poetów *Skamandra,* ile o dokonanych lub dokonywających się przemianach w strukturze społecznej współczesnej polskiej twórczości literackiej, do których nowy *Skamander* przystosowuje się, nie potrzebując zglaszać żadnych zmian w swym programie pierwotnym, opartym na selekcji talentów i kontakcie z potrzebami dnia dzisiejszego.

W roku 1925 w *Wiadomościach Literackich* (nr. 71) pisał Stefan Napierski: „Żywe, twórcze, chłonne środowisko *Skamandra* zaczyna się pomimowoli przekształcać w niebezpieczną „akademję poetycką“, która (udziela, niekiedy, cenzurek), zasiada na kanapie starej ciotki i — odchowuje sobie pupilów...“ W dalszym ciągu Napierski wskazywał najzdolniejszych uczniów Tuwima w Mieczysławie Braunie i Broniewskim, a zdolnego i nadto wrażliwego epigona w Leopoldzie Lewinie (*Wyrąb lasu,* 1931; *Kora pisana,* 1933; *Sen zimowy,* 1934), który neoklasycyzm czerpie z dawnego Staffa, tonacje z Tuwima, szczegóły realistyczne z Wierzyńskiego. Zdaniem Napierskiego,

i rodowód JERZEGO LIEBERTA (1904—1931; *Druga ojczyzna,* 1925; *Gusła,* 1930; *Kołysanka jodłowa,* 1932, z przedmową Kazimierza Wierzyńskiego; *Poezje,* 1934, zbiorowego wydania Pism tom I, z przedmową Leopolda Staffa) jest przejrzysty, w autorze pierwszego cyklu widział bowiem poeta-krytyk połączenie, oczywiście z pewną korekturą, Lechonia i Pawlikowskiej. Natomiast w *Gusłach* zauważyć się już dały inne poetyckie wiatry. Podają sobie w nich ręce Norwid z Lenartowiczem, pod których auspicjami występujący poeta, ulegając jeszcze pewnym wpływom Tuwima i innych naczelnych poetów *Skamandra,* znajduje jednak własną nutę, wydobywaną z zachwytu czarem wsi i przyrody. We wstępie do zbiorowego wydania Pism Lieberta pisze Leopold Staff: „Puścizna poetycka Jerzego Lieberta ma ważkość złota. Nieubłagana śmierć w zaraniu niemal młodości nie pozwoliła mu roztoczyć całego zasięgu skrzydeł, ale skrzydła te latały wysokim szlakiem, z którego widać tajemnicze granice życia. — Z mroczną dziedziną wieczności walczyło młode jego serce doczesne. Chciało zdobyć Boga i zachować swoją człowieczość. Walka ta odbywała się w imię najgłębszej prawdy wewnętrznej. W jej gorącem pożądaniu talent Lieberta dojrzewał potężnie i dojrzewał tak szybko do śmierci, jakby poeta chciał najśpieszniej załatwić się z tą najważniejszą sprawą, która miała odsłonić mu Boga. — W tem szamotaniu się i borykaniu młodo gasnącego życia niema nic biernego, bezsilnego. Jest w niem nietylko opanowanie przerażenia, lecz jest żar i namiętność. Nie jest to walka ze śmiercią, raczej walka o śmierć. Poeta nie ulega jej w pasywnej rezygnacji, on śmierć zdobywa dla siebie, jak trofej swojej odwagi, jak zasługę swojej wiary. I śmierć nie unicestwia go, nie odbiera mu nic, lecz darzy go i bogaci, zamykając jego istność pełnią poświadczonego człowieczeństwa. — Religijna liryka Lieberta głęboka przeżyciem, kryształowa formą, mimo meteorycznego przelotu pozostawiła trwały ślad na niebie naszej poezji. Liebert jest jednym z najczystszych poetów Polski Odrodzonej“. — Ta charakterystyka poety przez poetę ma pełne zastosowanie do ostatniego, pośmiertnie wydanego cyklu poezyj, w którym

nietylko dusza człowieka ale i sumienie artystyczne poety wyraziło się z rzadką doskonałością całej prawdy. W tem żegnaniu poety ze światem wypowiedziała się jedna z najgłębszych organizacyj poetyckich pokolenia powojennego. Choroba i świadomość bliskiej śmierci uczyniły Lieberta przedwcześnie dojrzałym. Połączenie młodej prężności duchowej z wiedzą rzeczy ostatecznych nadaje *Kołysance jodłowej* ton w swej odrębności aż niesamowity. Realizm prawdy życiowej wiąże się z tłumioną uczuciowością skazanego na samotność serca, znajdującego uspokojenie w poznaniu religijnem, ujętem z wyjątkową szczerością i siłą wewnętrznego przeświadczenia. Jest to liryzm o postawie duchowej pokrewnej *Księdze ubogich* Kasprowicza, ale nawskroś własny i samodzielny, płynący z najistotniejszej potrzeby wewnętrznej, wyrażający się w formie przejrzystej i pozornie łatwej, aczkolwiek zapracowanej na drodze najwyższych i najtrudniejszych wymagań sztuki poetyckiej. Wiersze, składające się na ostatni cykl Lieberta, są przeważnie bruljonami, niekiedy nieskończone, tem więcej zadziwiają swym aż nieprawdopodobnie nieskazitelnym artyzmem. Są to arcydziełka rodzaju, w których każde słowo jest niezbędne, a rym czy asonans i spadek rytmiczny układają się w formę ostateczną i nie do zastąpienia. Niema tu ani jednej przenośni, którąby pochodziła nie z bezpośredniego, własnego widzenia rzeczywistości. „Ta żywotna metafora — pisze wnikliwy krytyk poezji współczesnej Zbigniew Kucharski — występuje w związku z harmonijną równowagą między konkretnością podłoża a lotnością wzruszeń. Emocje poety są świadome w stopniu, który upośledza czy też wywyższa wiersz wobec melodji. Owa wyrazistość konturu uczuciowego trzyma Lieberta równie daleko od upozorowanej poetycko opisowości, jak i dymu i mgły niepochwytnych nastrojów. Dzięki opanowanej technice skrótu oraz wyjątkowemu natężeniu afektów — Liebert osiąga nasycenie liryczne nie uciekając się do deformacji. I tutaj znakomite usługi oddaje mu bogata i wielokształtna rytmika, w skali dzielącej twarde akcenty *Jesieni na mogiłach* od wibrującej *Pieśni o zagładzie* lub

od płynnej śpiewności *Guseł*. — Poprzez posępny koloryt wiersza, poprzez żałobność motywów, poprzez troskę o zachowanie całej prawdy bytu w wymiarze narkotycznych słów — przebija jednak zawsze, a jakże indywidualna osobowość poety. Wystarczy raz poznać bliżej natchniony trud dziesięciu lat jego młodości, która miała się stać życiem całem — aby uznać niezbędność tej poezji, tęsknić za nią i do niej powracać. Jeśli bowiem przypomnimy zasadę, że prawdziwa sztuka jest zjawiskiem jedynem nigdzie indziej niepowtarzalnem, to zasada owa znajduje swe całkowite potwierdzenie i uzasadnienie w twórczości Jerzego Lieberta". — Co zaś jeszcze zaznaczyć trzeba, że swe szczyty liryki osiągnął Liebert w poezji religijnej, czyli w dziedzinie wzruszeń albo trudnych do szczerego wyrażenia, zwłaszcza przez człowieka współczesnego, żyjącego w świecie dalekim od mistycznych uniesień średniowiecza, albo łatwo prowadzących do przetrawiania słów ewangelicznych. W literaturze polskiej nieprześcignionem arcydziełem są t. zw. rzymskie liryki religijne Mickiewicza. W dobie Młodej Polski na wysokie wyżyny religijnego natchnienia wznieśli się Józef Ruffer i w podobnych Liebertowi warunkach walki życia ze śmiercią Ludwik Marja Staff. O Liebercie jednak powiedzieć należy, że w zakresie odrębnym osiągnął szczyty bliskie Mickiewiczowskim, że zawarte w jego lirykach wielkie piękno nowej ekspresji poetyckiej jest równoważne z wielką siłą osobistego przeżycia religijnego. Mówi Edward Abramowski, że w „skupieniu religijnem, poruszone zostają rozległe warstwy podświadomości; ożywają wspomnienia rzadko kiedy widzące światło, zamierzchłe dni dzieciństwa, kiedy symbol zaczynał dopiero tworzyć się, rozmaite chwile cierpień, o których myśleć unikało się, radosne porywy, trudne zwykle do przypomnienia i mało uchwytne. To wszystko budzi się, napiera na próg intelektu, a wreszcie wchodzi zwycięsko, korzystając z próżni, jaką agnozja skupienia religijnego wytworzyła. I stykamy się wtedy twarz w twarz z rzeczą bliską a niezrozumiałą, z rzeczywistością, o której myśleć nie możemy". Otóż wobec faktu takiego doznania,

wielokrotnie w swej wzruszeniowości spotęgowanego świadomością nieuchronnie bliskiej śmierci, stoimy oko w oko, czytając ostatnie wiersze Lieberta.

Anioł Żalu wszedł we mnie niby w sidło grzeszne
I miota mną w słów rozterce, —
Boże, któryś stworzył człowieka —
Ucisz serce.

Tak modli się człowiek, życia łaknący, ale pogodzony ze śmiercią w swej duszy, która zdobyła pewność religijnego poznania. Jan Kott, poddawszy szczegółowemu rozbiorowi „katolicyzm liryki Lieberta“ (w *Przeglądzie Współcz.* 1935, nr. 155, str. 429—435), stwierdza, że u innych poetów współczesnych, z których przytacza Tuwima, Wierzyńskiego i Lechonia, „Bóg jest tylko symbolem, metaforą nieokreślonej wszechmiłości, czy też metafizycznej grozy życia“, natomiast „wyjątkowość religijnej liryki Lieberta polega na jej katolicyzmie, w sensie teologicznej zgodności z dogmatyką, a nawet i mistyką katolicką, na poetyckiem przeżyciu wewnętrznej walki o królestwo z tego i nie z tego świata... Koroną i logicznem zakończeniem cyklu liryk religijnych jest arcydzieło Lieberta, wiersz *Veni Sancte Spiritus*. Jest on poetyckiem *confiteor*, pełnem głębokiego przekonania o mocy swej twórczości poetyckiej, prośbą do Ducha Św. o oświecenie i uwznioślenie własnej poezji pierwiastkiem nadprzyrodzonym... Uderza w ostatnich Liebertowskich lirykach oszczędność, prawie że teologiczna, w określeniu i nazywaniu Boga. Zerwał Liebert ostatecznie z symbolistycznym czy nawet romantycznym konwencjonalizmem sztafażu Boga, „przesiewającego gwiazdy, pojącego ciszą i karmiącego błękitem“, — ograniczył się do paru, uświęconych tradycją i liturgiką, określeń: Łowiec, Jeździec niebieski, Ptak święty. Brak wszelkich motywów dekoracyjnych, ograniczenie się do elementów pojęciowych, kryształowa prostota formy — pogłębiają sugestywną moc działania tych wierszy... W poetyckiem przeżyciu wewnętrznej walki o syntezę myślową własnej twórczości z wiarą, o przezwyciężenie, jeżeli nie śmierci, to strachu przed nią, w oparciu o integralny katolicyzm, leży wy-

jątkowość wśród współczesnej poezji liryki religijnej Lieberta. — Jego twórczość mogłaby być jednym z nielicznych dowodów pięknej, choć niesprawdzalnej tezy ks. Bremonda o wspólności doświadczenia poetyckiego i mistycznego, o poezji-modlitwie i o tem, że: każdy poemat swój charakter istotnie poetycki zawdzięcza obecności, promieniowaniu, działaniu przeobrażającemu i jednoczącemu tej tajemniczej rzeczywistości, którą nazywamy czystą poezją".

Wzruszenie religijne podyktowało również przedwcześnie zmarłemu ale i przedwcześnie zmarnowanemu JANOWI ZAHRADNIKOWI (1904—1929: *Ludziom smutnym*, 1925; ob. Mieczysław Piszczkowski: O J. Z-u. 1932, z przedmową Ign. Chrzanowskiego) piękny przekład sekwencji kościelnej *Dies irae*. W jego szczupłej puściźnie poetyckiej, wyróżniającej się czystością liryzmu, wcześnie występuje mistyczne tchnienie zachwytu Bogiem, splatające się z osobistemi doznaniami znużenia lub smutku. „Zahradnik — mówi Piszczkowski — posiadał nadwrażliwe poczucie związku ze światem zagrobowym, lecz umarł zbyt młodo, aby móc zdobyć się na wzloty prometejskie lub dojść do indywidualnej syntezy religijnej. Był za krytyczny na to, aby przejąć się religją katolicką bez przepracowania jej we własnej jaźni, a żył za krótko na to, by osiągnąć wyżyny, na których transcendentalizm zestraja się z wierzeniami religijnemi w doskonałą harmonję". Do najmocniej wyrażonych liryków Zahradnika należą wszelako te, w których poeta, zagrożony śmiertelną chorobą, zgorzkniały do życia, myślą swoją wybiega w sferę śmierci i wieczności, oddaje się makabrycznym wizjom „umarłych". Poza atmosferą współczesności, na której pograniczu leży poezja Zahradnika, wzruszenia religijne są częstym przedmiotem poetyckich wzlotów STANISŁAWA BĄKOWSKIEGO (ur. 1899; *Rytmy wędrowca,* 1922; *Gawędy z Panem,* 1926; *Ścieżki ułomnych,* 1926; *Oczy godzin,* 1927; *Lotnik niezłomny,* 1928, powieść poetycka; *Śmierć Adama,* 1929, poemat z zarania ludzkości; *Koniec Antychrysta,* 1930, poemat z dni ostatecznych; *Z raju i podziemia,* 1931; *Ku przełęczy,* 1933). Intelektualista, o silnie rozwiniętym zmyśle filozoficznym,

swe poetyckie rozmyślania religijne nasyca Bąkowski żywo drgającą w skupionym wyrazie treścią walki duchowej człowieka głęboko wierzącego, lecz targanego niepokojem żądzy poznania prawd ostatecznych, nietylko przez objawienie. W poszukiwaniu zaś własnej ekspresji poetyckiej, Bąkowski zwraca się do przeszłości, do romantyków i nawet do Kochowskiego, przerzuca się od wizyj metafizycznych do sielankowych obrazów przyrody, od zgęszczonego liryzmu filozoficzno-refleksyjnego do dłużyzn epickich, od aktów pokory: „O, jakiś Ty, Boże, naprawdę cierpliwy!“ — do tragicznych buntów, rozwija bogatą pomysłowość motywów tematowych i środków technicznych, nieraz zaciekawia głębią swego życia duchowego, rzadko zadawala artyzmem. Jest to rzetelny talent szczerego poety, który mimo wielu prób nie znalazł jeszcze tej swojej drogi, na której mogłoby powstać dzieło twórcze, jedyne i niepowtarzalne. Skromniejszy ambicjami CZESŁAW JASTRZĘBIEC-KOZŁOWSKI (*Gałązka z za płotu,* 1926; *Błękitna brama,* 1934, z przedmową Leopolda Staffa), tłumacz Baudelaire'a, poetów angielskich, chorwackich i innych, członek gminy wyznawców Hoene-Wrońskiego, poeta o dużej kulturze i o wybitnych zdolnościach wersyfikacyjnych (co zwłaszcza w przekładach daje nieraz doskonałe wyniki), trafia w skromny lecz własny i oryginalny ton w cyklu sonetów filozoficzno-religijnych, snutych z wątków ewangelicznych. Przeważa w nich motyw Kościoła wojującego, ale jakby dla kontrastu zdarzają się nastroje nirwaniczne. Smutek rozgoryczenia do świata ucieka się do Boga z modlitwą, aby nie dał znienawidzieć braci, lecz miłować. Dla poety ziemia jest zwierciadłem nieba, niepojętą tajnią, którą pragnie rozwikłać. Absolutem zaś Bóg, który jest i Wiedzą, i Bytem, i Czynem. Ale w rzeczywistości odczuwa wewnętrzną potrzebę rzewności, potrzebę ludzkiego serca, któremu ciąży samotność. Tradycyjna forma wierszowa Kozłowskiego odznacza się spokojnym artyzmem, o rymach pełnych i wyraźnych, o rytmice łagodnej i melodyjnej. JADWIGA GAMSKA-ŁEMPICKA (ur. 1903; *Przechodniom,* 1927; *Między niebem a ziemią,* 1934; przekład

Hymnów średniowiecznych, 1934, z rzeczą o Hymnach przez Józefa Birkenmajera), w refleksyjnej liryce filozoficzno - religijnej, niezawsze artystycznie dojrzałej, grzeszącej czasami błędami rytmicznemi lub rymowemi, osiąga wzniosłość poetyckiego wyrazu, kształconego częściowo na hymnach kościelnych, poniekąd na Ujejskim, ale najszczerzej i najbezpośredniej wypowiada się w lirykach o zabarwieniu subjektywnem na tle wrażeń przyrody, z któremi łączy się myśl o miłującym Bogu (np. ładny wiersz: *Błogosławieństwo wiosny).* WACŁAW HORDYSZ (właściwie Goździcki, lekarz warszawski, zm. 1933; *Lekarz niebieski,* 1933), trzymając się wzorów tradycyjnych, z przekonywującą lub przynajmniej wzruszającą wymową poetycką szczerze odtwarzał świat żywego i głębokiego uczucia religijnego. MICHAŁ PAWLIKOWSKI (ur. 1887), w latach przedwojennych wydawca *Lamusa,* obecnie wytwornej *Bibljoteki Medyckiej,* zamieszczającej utwory wybitnie kulturalnej i uzdolnionej rodziny, wraz z ojcem Janem Gwalbertem współtwórca pomnikowego wydania *Króla - Ducha* Słowackiego, oprócz kilku tomów prozy publicystyczno - literackiej (m. in. ciekawe wspomnienia literackie: *Okna,* 1934, o Kasprowiczu, Maryli Wolskiej i in.), autor poezyj *(Wiosenny gość,* 1908; *Harfa Eola,* 1930), na skrzyżowaniu dróg dawnej Polski i neoromantycznej Młodej Polski, potrącając z majestatycznym patosem o strunę Psałterza Dawidowego Kochanowskiego, hołdował raczej renesansowemu duchowi klasycznego pogaństwa, w poemacie: *Wierzę w jednego Boga* (1934, z cyklu *Hymnów strzelistych)* na tle gór, wzorem genezyjskiej modlitwy Słowackiego głosi wyznanie osobistej wiedzy kosmiczno - religijnej. Patos natchnienia religijnego odzywa się tonem mocnym i oryginalnym, choć tu i owdzie niosącym echa Młodej Polski, lecz jakby odświeżone, w cyklu płomiennych wierszy BOLESŁAWA MICIŃSKIEGO *(Chleb z Gietsemane,* 1933). ANNA SŁONCZYŃSKA (ur. 1902) poematem o Chrystusie *(Niebieski Gość,* 1929) w glossach na marginesie tekstu ewangelicznego dała cichy objaw pietyzmu religijnego, ale w *Barwach i dźwiękach* (1930) odtwarza z lepszym wysiłkiem artyzmu wibrującą subtelnemi

odcieniami wizję zmysłowych kształtów świata. W orbitę *Skamandra* powracamy z najmłodszym przedstawicielem współczesnej poezji religijnej, WOJCIECHEM BĄKIEM (ur. 1907; *Brzemię niebieskie,* 1934, nagrodz. w roku 1935, jako najlepsza książka ubiegłego roku, przez redakcję *Wiadomości Literackich,* na podstawie orzeczenia wybranej przez plebiscyt czytelników prowizorycznej Akademji Niezależnych). Ten poeta wielkopolski, choć ulega jeszcze wpływom Kasprowicza i Leśmiana, Tuwima i Wierzyńskiego, z miejsca zdobył uznanie krytyki i wziętość u czytelników żywiołową siłą świeżego i tęgiego talentu. Oddawna nie było we współczesnej poezji polskiej nowego zjawiska, któreby się spotkało z entuzjazmem równym chyba temu, jakim darzono Tuwima *Czyhanie na Boga.* Na szczery talent Bąka jeden z pierwszych zwrócił uwagę Stanisław Piasecki, mieszcząc poetę na chłopskim froncie literackim i przeciwstawiając go zalewowi „szkoły“ Staffa. Lecz Bąk z tej właśnie „szkoły“ najautentyczniej wyrasta i bodaj że niema w nim ani śladu społecznej świadomości klasowej. Problematyka Bąka ma charakter religijno-filozoficzny, wynika z duchowej potrzeby kulturalnej wiecznego poszukiwania absolutnej prawdy, z pobudzonej myślą metafizyczną konfrontacji dotykalnej zmysłami rzeczywistości z jej pozaświatowem znaczeniem. Ze środowiska rodzinnego, podobnie jak Kasprowicz, wyniósł Bąk silną wiarę, mocno ugruntowane tradycje religijne. I jak Kasprowicz, wchłonął w siebie łapczywie targający sumieniem niepokój wiedzy nowoczesnego człowieka kulturalnego. Z tego gwałtownego zetknięcia dwóch prądów, naładowanych przeciwnemi siłami, wybuchnął snop iskier, rozżarzonych tragicznie napiętym emocjonalizmem. Ten wybuchowy liryzm Bąka objektywizuje się jednak w obrazowaniu o kształtach bardzo konkretnych, nasyconych realnie poznanemi szczegółami, posiadającemi zmysłowo odczute, soczyste barwy, dźwięki i zapachy. Słowo poetyckie Bąka ma jakby mięsistą jędrność żywego ciała, myśl poety objawia się plastycznie uruchomionemi obrazami, wewnętrzny dramat ducha rozgrywa się w dynamicznych skrótach epickiej anegdoty. Bo i to przyczyniło się

do sukcesu poety, że rozporządza on zdolnością przetwarzania wzruszeń i myśli w kompozycję zorganizowaną sposobem powieściowym. Trudno przesądzać o dalszym rozwoju tak wulkanicznego temperamentu, wydaje się jednak, że liryka Bąka będzie tylko wstępem do innych zadań literackich o szerszych perspektywach dla głębokiego oddechu woli twórczej.

71.

Bez żalu jasne zabiłam wspomnienie.

W piersi mej wszystkie sny dziecka skonały,
Lecz na dnie duszy leżał jeden kwiat —
Zmięłam kwiat biały...

Ale nie biłam czołem o kamienie,
Nie rwałam włosów i nie darłam szat.

Tak pisała ZOFJA NAŁKOWSKA (ur. 1885, córka znakomitego uczonego i geografa Wacława Nałkowskiego) w wierszu z cyklu drukowanego w VII-ym tomie *Chimery* (1904). Nie pierwszy to był drukowany wiersz naczelnej dziś przedstawicielki współczesnej polskiej powieści kobiecej. Nałkowska zaczęła bowiem pisać bardzo wcześnie. Już około roku 1900 pojawiają się drukiem jej poezje w *Przeglądzie Tygodniowym* i w *Głosie*, potem w *Tygodniku Illustrowanym*, w *Chimerze*... „Zostało prawie doszczętnie zapomniane, — pisze Jan Dąbrowski w pięknej syntetycznej charakterystyce autorki — że początkiem twórczości Nałkowskiej była poezja liryczna. Z gotowego do druku tomu jej poezyj, który nie ukazał się nigdy z nieznanych mi powodów, ocalały nieliczne tylko fragmenty, rozproszone po dawnych rocznikach pism. W pamięci mojej pozostał jeden z nich, zakończony słowami: „I to jest cały czar naszej miłości..." To zakończenie jest niezmiernie charakterystyczne. Chcieć zdać sobie sprawę z tego, co jest czarem uczucia, jego istoty — to znaczy stanąć nad niem, jak nad rozwijającym się kwiatem, jak nad rzeczą niesłychanie bliską i drogą nam, ale która nie jest nami. Znaczy to — na chwilę nie być wyłącznie sobą, lecz roz-

dwoić się: stać się równocześnie i sobą i kimś, kto na mnie patrzy, posiadać pragnienie samowiedzy, które nie ustępuje nigdy prostemu przeżywaniu chwili, lecz potęguje się wraz z natężeniem tego przeżywania. W rozważaniach o neo-proustyzmie w powieści, pochodzących z lat ostatnich (*Pisana rzeczywistość* — w *Wiadomościach Liter.* 1926 nr. 155—156), ta sama tendencja do „przeżywania", do objektywizowania własnych treści uczuciowych występuje z równą mocą. — Nie prowadziłoby nas do żadnych wyników poszukiwanie, ile w powieściach Nałkowskiej znajduje się śladów osobistych przeżyć. Są one w każdym razie użyte niejednokrotnie jako tworzywo. Nigdy jednak nie tworzy Nałkowska w oderwaniu zupełnem od własnej psychiki, bez wewnętrznego „przeżywania" stanów duchowych, które następnie związane są ze zmyślonemi postaciami jej powieści. W pewnych razach jest ona tylko sensorjum odbiorczem — czującą obserwatorką. Więź łącząca między materjałem a psychiką pisarza jest jednak zawsze jawna i pozostawiona w świetle. Lecz zawsze przytem pozostaje widocznem i przemożnem to zainteresowanie badacza, które dąży do tego, aby p o z n a ć przedmiot swego badania, aby oddać cały proces rozwijającego się uczucia, całą ciągłość zdarzeń dziejących się w czasie, całą skomplikowaną maszynerję psychiczną, która wytwarza osobliwe często, charaktorologicznie odrębne reakcje". Posłuchajmy zresztą co mówi autorka sama w wywiadzie ostatnio udzielonym Stefanji Szurlejównie: „Myśląc o innych, nawet gdy chcemy być objektywni, układamy świat ludzki naokoło siebie. Cała terminologja jest egocentryczna. Mówimy: przeszłość i przyszłość, mówimy: przodkowie i potomni, mówimy: bliscy i dalecy, mówimy: my i ludzkość. Zero na skali czasu posuwa się z nami, z każdym upływającym dniem, z każdą godziną. Zawsze z naszego miejsca widzimy wschód i zachód, określamy południe i północ. Przyjęcie Greenwich jako miejsca 1 południka, ziemi jako jednej z bezliku planet — to wszystko wymaga wysiłku, jest bolesnem ustępstwem. Z systemów moralnych człowiek wybiera najchętniej te, których normy odnajduje w samym sobie. Nawet miłość bliźniego mierzy się prze-

cież miłością siebie. Wydaje mi się, że początkiem istotnej moralności byłoby widzenie siebie oczyma innych. Że ten niedostatek, niedobór wyobraźni leży u podstawy stałych złudzeń optycznych. Uznajemy normy i nakazy obowiązujące zawsze z tem nieświadomem zastrzeżeniem, że rzecz ma się inaczej, gdy chodzi o nas, samych, że tu zachodzą względy wyjątkowe wiadome tylko nam, dla innych trudne do zrozumienia. Człowiek czepia się swej wyjątkowości z dziwnym uporem i zamiłowaniem". Na zapytanie zaś, czy cokolwiek z tego daje się odnaleźć w nowej powieści: *Granica* (w chwili pisania tych słów jeszcze niewydanej i znanej tylko z fragmentów drukowanych w czasopismach), odpowiada Nałkowska: „Tego nie wiem. Faktem jest tylko, że to było w samem źródle, że to było niejako powodem jej napisania. Zapewne gdzieś wewnątrz przewleczona jest ta nić. Ale obrosła w losy bohaterów, którzy zdobywają sobie w powieści pewną autonomję w zakresie swych biografij, obciążona została pobocznemi zagadnieniami. Mogę czuwać nad konstrukcją, gdy idzie o odgałęzienia danego problemu, o linje tych odgałęzień, ich kierunki i zamknięcia. Nie mogę natomiast zdawać sobie sprawy z ich możliwej wagi dla poszczególnych odbiorców. Tem sobie tłumaczę nieoczekiwane często dla autora reakcje czytelników i piszących o książce. Zależnie od indywidualnych przeżyć i zaciekawień skupiają oni uwagę na jednem z odgałęzień i tem indywidualnem odczuciem zmieniają rozkład ciśnienia w książce, inaczej widzą jej zamierzoną budowę". Te zwierzenia, wprowadzające w mechanizm twórczy autorki, są nadzwyczaj cenne. Widać, jak przylegają do poprzednio przytoczonych słów krytyka, samemu to łatwo zresztą stwierdzić, gdy się ponownie przeczyta którąkolwiek z powieści autorki, aby się przekonać, że tę właśnie, nie inną, metodę Nałkowska stale stosuje. Można z dużem prawdopodobieństwem przypuścić, że działo się to zrazu nieświadomie, a wiedza własnej metody przyszła dopiero później, czyli nie praktyka była dopasowywana do metody, lecz z zastanowienia nad praktyką ustaliła się metoda. Nadto w poglądzie Nałkowskiej na reakcje odbiorców jej twórczości występuje bardzo znamienny rys

postawy duchowej autorki: wyrozumiałość intelektu szukającego zawsze poznania cudzej prawdy psychicznej. Spróbujmy jednak wniknąć nieco głębiej w organizację duchową Nałkowskiej, o ile pozwalają na to własne jej zwierzenia o sobie. We wspomnieniach o swoim ojcu Nałkowska pisze m. in.: „Dzięki ojcu od dzieciństwa zastałam wszystko gotowe i nie miałam przeciw czemu buntować się moją młodością. Było wiadomo, że sprawy dzieci nie są w niczem godne lekceważenia i że o wszystko wolno się pytać. Kobiety powinny były mieć te same prawa, co mężczyźni, do chłopów trzeba było mówić „pan“ i ludzie wszystkich narodów i wyznań byli sobie równi. Szlachecki świat wiejskich złudzeń był już dawno przezwyciężony, znikł razem z ostatnim małym folwarkiem dziadków na długo przedtem, zanim się urodziłam. Nie wolno było odprawiać z niczem żebraka, dla zwierząt trzeba było być dobrym. Własność była rzeczą wstydliwą, pieniądz, bogactwo — czemś podejrzanem i poprostu niewłaściwem. — Tak było od początku, to było załatwione bez mego udziału i nie wymagało żadnych wysiłków. Z tej platformy mogłam sobie już łatwo iść w swoją własną drogę... Odeszłam w swoją drogę. Nie umiałam bowiem sobie wyobrazić, nie umiałam sobie pomyśleć całości świata, jak on. Moja przenikliwość działa na małych odcinkach, usiłuje sięgnąć wdół (przytaczając to słowo Nałkowskiej pragnęłoby się je zamienić na: wgłąb), nie umie sięgnąć wdal. Nie widzę dość wyraźnie jutra i wczoraj. Jestem skupiona na dziś, jestem cała zaszyta w teraźniejszość, jak w matni. — Nie umiałam wierzyć w nieśmiertelność życia. Całą moją siłę moralną wyczerpywał podziw, że ono jest. Nie umiałam go nigdy kształtować. Umiałam go zaledwie w skupieniu doznawać...“ Jeśli odrzucić właściwą autorce a najzupełniej szczerą skromność mądrej prostoty, czyli te same myśli wyrazić słowami mniej powściągliwemi, w swej zawartości charakterologicznej podniesionemi o dobrych kilka tonów wyżej, — znajdziemy w tem wyznaniu najzwięźlej streszczoną prawdę, na czem polega to szczególne wrażenie, jakie odbieramy czytając utwory Nałkowskiej, że poza ściśle wytrzymanym dystansem objektywnej opo-

wieści, odczuwa się obecność nurtującego ukrytemi głębinami liryzmu, o bardzo zgęszczonem skupieniu wewnętrznem. Na innem zaś miejscu, udzielając odpowiedzi na ankietę *Czasu,* mówi Nałkowska: „Otoczenie od dzieciństwa atmosferą pracy umysłowej, zbliżenie z ludźmi, żyjącymi intensywnie zagadnieniami nauki — niewątpliwie w jakiś sposób podziałało na mój rodzaj twórczości. Subjektywnie miałam często wrażenie, że na rozmach artystyczny raczej hamująco, zarówno, jak na łatwość do entuzjazmu i przejmowania się emocjonalną stroną nasuwanych przez chwilę dziejową problemów. Nie jest wykluczone, że obranie kierunku twórczości artystycznej wynikło u mnie z pewnej przekory, potrzeby odgięcia się z pod nacisku praw i norm obowiązujących w dziedzinie dyscyplin naukowych...“ Kiedyindziej znowu zwierza się Nałkowska o pierwszym okresie swej twórczości: „Pisanie wynikało u mnie z tęsknoty za cudzem życiem, za życiem innych ludzi. Myślałam o szczęściu tych miejsc, gdzie mnie niema. Myślałam o sobie — innej. O sobie — nie lepszej, nie szczęśliwszej, — ale jak gdyby o sobie prawdziwej. Takiej, której wszystkie możliwości znalazły swoje drogi wyzwolenia, której wszystkie chcenia się stały. — Dzieje mego życia widzę jako dzieje mego stosunku do twórczości. Na smutki i troski roztrwoniłam swą młodość, ale pewno nie mogło być inaczej. Radość przyniosły mi inne lata. — W pierwszym okresie mego pisania miałam oczy obrócone wgłąb siebie — z surowem badaniem i jednocześnie z podziwem. W jednej książce pisałam tak: — „Poprzez siebie jedynie można powziąć pojęcie o piękności świata, sobą poznać doniosłość życia i jego moc, sobą ogarnąć ciemności i światła duszy ludzkiej. Kochając teraźniejszość swoją, musi człowiek także kochać — siebie, jako jedyny instrument poznania i zachwytu. Człowiek jest bowiem jedynem oknem swojem na nieskończoność“. — Byłam sama dla siebie miarą rzeczy, wystarczającem kryterjum sądu o świecie...“ Dla poznania klimatu duchowego Nałkowskiej w początkach jej twórczości nieobojętne są również owe wspomniane już wiersze kilkunastoletniej poetki. W tych pierwszych zwierzeniach lirycznych maluje się odrazu

dojrzała powaga myśli, opanowanie uczuć i życiowy pesymizm. Ten sam podkład subjektywny przejawia się i z pierwszej powieści dwudziestoletniej autorki: *Kobiety* (1906), której część pierwsza nosi wiele mówiący tytuł: *Lodowe pola.*

Utwór ten, którym Nałkowska z miejsca zdobyła uznanie krytyki i wyższej sfery czytelników, nazwaćby można autoportretem kobiecego Doriana Graya. Na związek ideowy z arcydziełem Oskara Wilde'a wskazuje już motto pierwszej powieści Nałkowskiej, motto — gdy nadto zważy się młody wiek autorki — aż przerażające swym mrożącym chłodem: „Nie dowierzajcie mojemu ulowi: pszczoły w nim są, ale miodu niema". Byłoby zresztą ciekawem zagadnieniem porównawczem: wyprowadzić bardziej szczegółowo powinowactwa psychiczne, łączące naszą autorkę, i to nietylko w przedwojennym okresie jej twórczości, z twórczością autora *Portretu Doriana Graya.* Wybitnie estetyczna postawa Nałkowskiej (z doby przedwojennej) wobec życia, upodobanie w kwiatach i klejnotach, niecofająca się przed demaskowaniem własnej duszy autoanaliza, poglądy estetyczne streszczające się w uznaniu bezpożyteczności jako korony artyzmu i najszczytniejszego przejawu piękna, nieustanne poszukiwanie nowych zdobyczy formalnych, wyrażające się najprzejrzyściej w skłonności do licznych, świetnie powiedzianych a nierzadko paradoksalnych aforyzmów, wyrozumiale ironiczny stosunek do świata i ludzi, chęć odgraniczania się od wpływów środowiska w ucieczce przed rzeczywistością społeczną do „wieży z kości słoniowej", przecudne baśnie z krainy marzenia, dające złudzenie ochrony przed mieliznami życia pospolitego, nawet filantropijny humanitaryzm — wszystkie te czynniki, składające się na duchowy koloryt atmosfery, w jakiej obracała się twórczość Nałkowskiej od wczesnych wierszy aż po powieść: *Węże i róże,* są niezmiernie bliskie obrazowi życia psychicznego i postawie artystycznej Wilde'a. Stanowią one zarazem o klimacie, w jakim poruszają się i skąd czerpią przeżycia i wrażenia kobiety Nałkowskiej, o których powiedziano nie bez słuszności, że choć z różnych brane środowisk i w rozmaitych przedstawiane wa-

runkach, wszystkie te bohaterki: *Kobiet* czyli *Lodowych pól,* ich ciągu dalszego p. t. *Książę* (1907), zbioru nowel z lat 1905—1908: *Koteczka, czyli białe tulipany* (1909), trafnie przez Irzykowskiego nazwanych rozdwojonym Hamletem kobiecym *Rówieśnic* (1909), najdojrzalszej powieści pierwszego okresu twórczości autorki p. t. *Narcyza* (1911), wreszcie *Luster* (1914) i *Wężów i róż* (1914), choć spotykamy w nich ogromne bogactwo i realistycznie dokładne zróżnicowanie typów społeczno-obyczajowych, są jednak bardzo do siebie podobne, jako charaktery psychiczne, tak że mówić o nich można, jako o dziejach jednej kobiety. Określenie takie jest, oczywiście, śmiałem uproszczeniem zagadnienia, jak wogóle każda próba syntezy krytycznej. Trzeba się jednak z tem pogodzić, iż o ile z jednej strony krytyk, jako z założenia lepiej od ogółu czytelników wnikający w treść dzieła literackiego, stawia pomost porozumienia pomiędzy tym ogółem a twórcą, o tyle z drugiej znów strony na drodze swych poszukiwań za znalezieniem odpowiedniego symbolu słownego wyrażającego daną indywidualność pisarza, nigdy nie jest w stanie odtworzyć w swym skrócie myślowym całej pełni portretowanej postaci, pozostawiając zawsze jakąś nieogarniętą „resztę“, która czasami bywa nawet bardzo znaczna. Zastrzeżenie tem konieczniejsze, gdy mowa o Nałkowskiej, bo autorka *Narcyzy* jest organizmem twórczym psychicznie w wysokim stopniu skomplikowanym, właściwy zaś jej intelektualizm utrudnia nadto badanie składających się na to oblicze literackie barw i kształtów, w taki sposób, aby można dokładniej wyznaczyć czynniki emocjonalne, rozstrzygające o psychologji artyzmu. Weźmy np. *Księcia,* w którym tytułowa postać bojowca-rewolucjonisty z roku 1905 (zdaje się, że poszlaki do wzoru życiowego tej postaci odsłania *Czerwona Warszawa* Grabca-Dąbrowskiego), odtworzona zresztą bardzo plastycznie, staje się również wyrazem owego poniekąd cieplarnianego estetyzmu, jakim oddychają kobiety Nałkowskiej, a być może nie bez wpływu *Chimery* Miriama-Przesmyckiego. Z tego powodu stawiano nawet autorce zarzuty pod kątem ideologji rewolucyjno-społecznej, przeoczając wszelako, że w wielu

wypadkach takim był właśnie stosunek t. zw. sympatyków rewolucji do sprawy robotniczej i że Nałkowska była tu, jak i kiedyindziej, bystrą obserwatorką rzeczywistości. W pierwszym zresztą okresie autorki mężczyzna stanowi zawsze „wiecznego cudzoziemca“ tych dziejów, których treścią jest stale i wyłącznie kobieta. Szczerość i bezwzględność, z jaką Nałkowska od pierwszej swej powieści odsłania tajniki życia wewnętrznego kobiety, była w literaturze polskiej rewelacją. Miała na tem polu poprzedniczki, w ramach jednak o wiele węższych: Żmichowską i Zapolską, lecz nawet ta ostatnia, choć słusznie uznana za najlepszą przedstawicielkę naturalizmu polskiego, nie odważyła się na równie śmiałe zgłębianie psychicznych pokładów kobiecego erotyzmu, jakie u Nałkowskiej zostało nadto wzmożone przez nowe podejście analityczne do procesów duchowych, co stwarza ową bezwzględność charakterystyki, widzianej poprzez irracjonalizm podniet z pogranicza świadomości. Kapitalnym tego przykładem jest scena z *Narcyzy*, w której tytułowa bohaterka powieści staje wobec zarzutu podłości. I tu znowu przypomnieć należy podniesione przedtem zastrzeżenie o jednostronności możliwych do snucia stąd wniosków, bo w żadnym z przedwojennych utworów Nałkowskiej nie spotkamy tak jaskrawo, jak w *Narcyzie*, wyrażonego poglądu na względność dobra i zła oraz wogóle wszelkich wartościujących spostrzeżeń i osądów. Pomiędzy człowiekiem a zdarzeniem, pomiędzy człowiekiem a człowiekiem leży bowiem cała niezgłębiona przepaść indywidualnego życia wewnętrznego, buntującego się przeciw rzeczywistości, przeciw nieuniknionym więzom bytu społecznego.

Powieści Nałkowskiej należą do tych utworów literackich, które — zamiast o nich pisać — wolałoby się raczej czytać ponownie, aby zawsze odnajdywać w nich przedtem niezauważoną treść lub piękno. Na ten urok twórczości Nałkowskiej składają się nietylko głębia myśli, bystrość spostrzeżeń i świetność stylu, lecz w stopniu niemniejszym, kto wie czy nie przedewszystkiem, zawarta w jej prozie powieściowej poezja. Poezji tej pełne są nietylko znakomicie odczute obrazy przyrody i martwej na-

tury, lecz również rozmowy i sytuacje między ludźmi, np. jedna z najpiękniejszych, niezapomniana scena Małgorzaty z Wrońskim w *Rówieśnicach*. Wkraczamy tu jakby w świat zorganizowanego marzenia, doprowadzonego do takiego napięcia wzruszeniowego, iż jedynie właściwy autorce silny zmysł rzeczywistości nie dopuścił do zrealizowania tego świata czarownej baśni, z pełnym zresztą rozmysłem kontrastowo wprowadzonego na tło wprost ironicznych warunków prawdy życiowej. Hamletową walką z rzeczywistością jest cała twórczość Nałkowskiej. Trudno wyczerpać w zakreślonych tu ramach wykładu wszystkie choćby ważniejsze jej motywy i etapy. Ale trzeba wskazać, że w pierwszych powieściach Nałkowskiej wydatne miejsce zajmuje jedno zagadnienie ogólno-ludzkie: śmierć. Obok miłości, ono występuje najczęściej, ale nie jest to ów „taniec miłości i śmierci“, jaki znamy z Przybyszewskiego, albowiem Nałkowska świadomie i wyraźnie zdąża do opanowania sfery uczucia i zarazem do przezwyciężenia śmierci, czyli obawy przed śmiercią, od czego szuka obrony w rozroście życia indywidualnego.

Przewrót wojenny i przemiany życia powojennego postawiły Nałkowską wobec konieczności zajęcia nowego stosunku do rzeczywistości, co zbiegło się z narastającem przesileniem we własnym rozwoju duchowym autorki, ale i z przeobrażeniami ogólnych prądów literackich. Już w powieściach Nałkowskiej z okresu poprzedniego zauważyć było można rozrost tła obyczajowo-społecznego, coraz silniej wyrażające się dążenie do odtwarzania środowisk, nietylko celem uziemiania postaci powieściowych, lecz również jako łożyska charakterologiczne, nieraz sobie przeciwstawiane. Świetne w tym kierunku próby mamy w *Narcyzie* i zwłaszcza w słabszej pozatem powieści: *Węże i róże,* nawiasem mówiąc, ciekawej również ze względu na zawarte w niej wyznania estetyczne. Charakterystykę środowisk, jako tła kształtujących się w nich ludzkich osobowości, podjęła Nałkowska szerzej i doprowadziła do mistrzostwa dopiero w okresie powojennym. Nawiązując do wyżej przytoczonych zwierzeń autorki o sobie, podaje się ich ciąg dal-

szy: „W książkach swych pisałam o miłości i myślałam, że każdy ma do niej prawo. Pisałam też o sztuce, o piękności filozoficznego myślenia... To się zmieniło gdy wybuchła wojna. Świat okręcił się w swych posadach. Ujrzałam wtedy, czem jest drugi człowiek, czem są ludzie. Zobaczyłam rzecz, mało mi dotąd znaną: cudze cierpienie. — Nowa serja mych książek jest inna — prawie jak gdyby pisał ją ktoś drugi. Nietylko inne podejmuje tematy, ma także odmienną zupełnie formę. Inne już jest to miejsce, z którego patrzę, — więc świat wydaje mi się inny i inaczej musi być pisany. Ta forma, przez krytyków nazwana prostotą, odpowiada takiemu widzeniu świata, w którem właśnie rzeczy małe i mali ludzie godni są uwagi, współczucia, a autentyczność staje się najwyższym postulatem artystycznego piękna. — Swoje myśli o wojnie, najgłębsze przeświadczenia o tem, że wojna jest straszliwem złem, niezależnie od tego, o co się toczy, — wyraziłam w książkach: *Hrabia Emil* i *Tajemnice krwi*. Książka pisana w Szwajcarji, *Choucas*, zawiera nie pewność, ale jednak poczucie konieczności, aby nienawiść między narodami wygasła. *Romans Teresy Hennert* i *Niedobra miłość* są znów książkami o miłości, jednak stanowią zarazem obraz przemian, które zaszły w Polsce po wojnie w ludziach i pomiędzy ludźmi, wyrażają silne ciśnienie namiętności, które już zaznały swobody. Ostatnia moja książka jest o ludziach więzienia i nazywa się *Ściany świata*. W złoczyńcach widzę tych, którzy wzięli na siebie zło, którzy podjęli się niejako tego zła jak obowiązku — skoro jego nieodzowna suma w świecie musi być jakoś na ludzi rozłożona. Tak wielu z nich wcale nie wie, dlaczego popełnili zbrodnię. — Mimo to w książkach moich nie pouczam o niczem, nie głoszę żadnej prawdy. Muszę to wyznać, że jej nie znam. Usiłuję tylko wynajdywać odcinki jej tu i tam, rozpoznawać ją po małych ledwie widocznych oznakach, odczytać najuważniej jej wielorakość. Jak promień światła załamuje się w powietrzu — tak ona załamuje się w mrokach i głębiach duszy ludzi zwyczajnych, skromnych i cierpiących. — I ta refrakcja — jej kąt, jej prawa — wydaje mi się dostępniejsza, wydaje mi się nawet waż-

niejsza, niż sam promień. — Czy twórczość jest radością? ten mozół, ten trud tak twardy, że wydaje się kamieniem, który upadł na życie i nie pozwala mu się odgiąć? Myślę, że tak. Że jest gorzką, trudną, głęboką radością, że jest niewątpliwem dobrem". — Oto jak nie bez narcystycznego samouwielbienia wpatrzona wgłąb siebie autorka, pod wpływem nacisku dziejowych zdarzeń przeobraża się we współczującego z bliźnim człowieka i od lirycznej przechodzi do epickiej postawy twórczej. Ale nie bierzmy zbyt dosłownie tej przemiany, mimo wyznanie autorki, że dawne jej książki należą do tamtej przeszłości i dzisiaj są jej obce. Czytając je uważniej, odnajdziemy i w nich narastanie tych czynników, dla których późniejszej przewagi gwałtowny wstrząs wojenny był tylko walną pomocą. I naodwrót, w obecnych książkach Nałkowskiej istnieje nadal ów podskórny liryzm indywidualnego subjektywizmu, tylko głębiej ukryty, trudniej dostępny, wszelako wyczuwalny w samej rytmice chociaż zmienionego stylu prozy. Że zaś Nałkowska przedtem już była na drodze do nowych myśli i zadań, o tem świadczy i fakt włączenia do *Tajemnic krwi* (1917) dwóch utworów z dawniejszych *Luster* na temat wojny bałkańskiej 1912 roku. *Tajemnice krwi,* pisane pod wrażeniem toczących się walk i zdarzeń wielkiej wojny, oznaczają właśnie chwilę przełomu w twórczości Nałkowskiej, która odtąd staje się przedewszystkiem niepospolitą mistrzynią psychologicznego neorealizmu, przenikającą nadal zawiłe sprawy jednostek ludzkich, tylko nie one stanowią teraz centrum świata, bo chociaż pod piórem Nałkowskiej każdy charakter ma odrębną filozofję życiową, a każdy człowiek nosi ze sobą swój dramat osobisty, samo życie dokonuje powszechnego wyrównania dobra i zła, radości i cierpień, zwycięstw i klęsk, a w zbiorowem zjawisku społecznem najsilniejsze tragedje indywidualne rozpływają się bez widocznego śladu. Wszystko mija, a świat toczy się dalej. Z tego punktu widzenia poznanie czyjegoś życia nie prowadzi do rozwiązania konfliktów, więc i Nałkowska w swych powieściach i dramatach nie podejmuje nieosiągalnych w rzeczywistości zadań, przedstawia zaś jedynie to, co

środkami realistycznemi może być poznane, czyli samą istotę najsprzeczniejszych zagadnień ludzkich, nie kusząc się o ich ostateczne wyjaśnienie. Na takiem podłożu filozoficznem nie unika wszakże spraw najwięcej zawiłych, jakiemi są wzajemne stosunki między ludźmi, gdy się je wszechstronnie analizuje, lecz epicki spokój, z jakim Nałkowska przedstawia swoje widzenie ludzi i zdarzeń, nadaje jej twórczości jakby ponadludzkie tchnienie fatalizmu, a artyzm prostoty osiąga znamiona klasycznej dojrzałości, zwłaszcza w dziełach późniejszych, począwszy od *Domu nad łąkami* (1925).

W pierwszej powojennej powieści: *Hrabia Emil* (1920), poraz pierwszy i dotychczas jedyny dała Nałkowska biografję mężczyzny, od dzieciństwa do śmierci. Wzmogła się tu poważnie bystra wnikliwość badawczego doświadczenia cudzych uczuć, pragnień i usposobień psychicznych. Nałkowska chwyta je w chwili powstawania ze spostrzegawczością i dociekliwością analityczną, zasadniczo zbliżoną do kierunku, który dopiero nieco później tak mistrzowsko wydoskonali Proust. Ale w stosunku do Prousta i na przyszłość pozostanie Nałkowska wstrzemięźliwsza w drobiazgowości opisów psychologicznych, ekonomiczniejsza w wyrazie i kompozycji, posługując się chętniej skrótami, nie syntetycznemi wszakże, lecz przez wysubtelnione szczegóły rzutującemi charakter człowieka. Z niezwykłą intuicją Nałkowska przeprowadza przemiany psychiczne Emila na różnych płaszczyznach jego życia, pokazanych w pomysłowo zbudowanych, dobrze powiązanych i wyraźnie uwypuklonych przekrojach analitycznych. Od strony mężczyzny oglądana galerja kobiet nabiera teraz u Nałkowskiej odmiennego kolorytu charakterologicznego, tem żywiej zabarwionego, że pokazana w załamanem oświetleniu męskiego poznania. W stosunku do poprzednich powieści autorki zaznacza się tu więc odrazu różnica punktu, z którego widzimy kobietę, jak skądinąd w przełomie wewnętrznym Emila, od wygodnego egotyzmu do żołnierskiego patrjotyzmu, przebija się zmiana własnej postawy autorki wobec rzeczywistości. Zbyt mechanicznie wprowadzone rozważania na temat psychologji wojny, same przez się odsłaniają

rozległość widnokręgów myślowych Nałkowskiej, jej głęboko filozoficzne w duchu racjonalistycznym ujmowanie zagadnień, co w następnych utworach autorki znajdzie dalsze rozwinięcie w przewartościowywaniu poglądów na rzeczywistość polską i europejską. Tymczasem w małym tomiku *Charakterów* (1922), których zawiązki można było spostrzec już dawniej, np. w świetnym portrecie opisowym pani Katarzyny z tomu p. t. *Koteczka, czyli białe tulipany,* dała Nałkowska zwięzłe szkice charakterologiczne, rodzajem zbliżone do Vauvenarguesʼa, ale już w stylu innej epoki i wiedzy, inaczej zresztą wykonane w formie kilkunastowierszowych skrótów nowelistycznych. Po tych ciekawych i oryginalnych próbach nowej metody psychologicznego realizmu stosuje ją autorka na szerszą skalę w powieści: *Romans Teresy Hennert* (1923). Mówi Władysław Zawistowski, że właściwa akcja tej powieści mieści się „w odsłanianiu charakterów postaci, w reakcjach, jakie w nich wedle praw i norm muszą zachodzić“, że daje w niej autorka „przeważnie wizerunki świetne, w przedstawieniu niezwykłe, opisywane drobiazgowo, z subtelnem wyczuciem, z jakąś iście epicką spokojnością i chłodem. Odczuwamy tych ludzi, jako coś odległego, obcego nam, a jednak ogromnie prawdziwego, możliwego i rzeczywistego. Akcja nie jest produktem sytuacyj, w konfliktach między ludźmi jest coś z mechanizmu ślepego, coś z dodawania i odejmowania cech, sprowadzających takie a nie inne rezultaty...“ Wogóle zaś tenże krytyk podnosi niezwykłość kultury umysłowej Nałkowskiej, wytrawność sądu, logiczność myślenia, przenikliwość obserwacji, świadomość artystycznej konstrukcji, zrównoważenie twórcze, dbałość o celowość wysiłku... Ale *Romans Teresy Hennert* jest także albo przedewszystkiem powieścią o polskiej rzeczywistości w pewnej chwili dziejowej, takim samym koszmarnym obrazem powojennego kryzysu duchowego, jak *Przedwiośnie* Żeromskiego. Tragizm zaś *Niedobrej miłości,* aczkolwiek już tu postawiony świeżo i mocno, pełniejsze rozwinięcie znajdzie w powieści pod tym tytułem (1928), której środowisko „prowincjonalne“ oświetla dalsze przemiany życia polskiego, gdy natomiast „internacjonalne“ tło „cho-

rej" miłości w *Choucas* (1927) odsłania perspektywy rzeczywistości europejskiej. O tej powieści pisał Leon Piwiński: „Można mieć pewne zastrzeżenia co do tego, czy ostatni utwór Nałkowskiej jest powieścią, ale nie można wątpić, że to jest oryginalnie i dobrze zbudowane dzieło sztuki. Jedność kompozycyjna — poza czynnikiem zewnętrznym jedności miejsca i nieprzerwanej ciągłości pewnego wycinka czasu — wynika tutaj z utrzymania stałego punktu obserwacyjnego i jednolitej atmosfery. Atmosfera ta (zima w górach) jest największą pięknością książki, przewyższającą nawet piękno mistrzowskiego przedstawienia występujących tu ludzi. W przeciwieństwie do Kadena, Nałkowska ma zaufanie do własnej sztuki. Poprzestaje na niej; nie okazuje żadnej skłonności do interpretowania, do komentarza; zdaje się uważać, że wolno jej nie filozofować. Jej postawa wobec opisywanego świata dałaby się (może) sformułować w zdaniu: Patrzę — i nie mogę się napatrzeć. To znaczy: widzę świat piękny i straszny, odczuwam i rozumiem dusze ludzi umęczonych okrutnemi namiętnościami, stojących w obliczu nieszczęścia, starości i śmierci — i raz na zawsze, na całą wieczność solidaryzuję się z tym światem, jestem w nim i nie chcę wyjść poza niego: nic mi go nigdy nie zastąpi..." W dalszym ciągu wskazuje Piwiński, że jako motto powieść ta mogłaby mieć słowa wypowiedziane niegdyś przez Jankę Dernowiczównę w pierwszym rozdziale *Lodowych pól:* „Kocham życie — mimo wszystko". To nawiązanie myślowe do pierwszej powieści autorki nasuwa jeszcze odleglejsze czasem wspomnienie słów z wiersza Nałkowskiej z roku 1904: „Spojrzałam w oczy słońcu — i wracam spokojna". Tak więc pozornie potargane nici między nowemi a dawnemi laty osobowości twórczej i od tego drobnego szczegółu otwierają widoki na tożsamość indywidualności. Zmienił się stosunek człowieka do życia, ale jego zasadnicza postawa wewnętrzna ostała się nienaruszona. Nałkowska jednak twierdzi: „Charakteru niema właściwie, póki go rozważamy w oderwaniu, charakter nie istnieje sam przez się. Przedłużenie każdej z cech wrodzonych sięga w nieobjętą głąb możliwości, prowadzi aż do gwiazd. Dopiero

obcy świat, następujący zewsząd i zbliska, zamyka te otwarte drogi, każdej z możliwości wyznacza ostateczną granicę. Dopiero ludzie decydują wreszcie jakoś całą tę sprawę". I ostatnie powieści Nałkowskiej są więc obrazami środowiska, w którem i którego oczami pokazuje autorka swych ludzi, głównie kobiety. W *Niedobrej miłości* jest ich trzy: Renata Słuczańska, Agnieszka Blizborowa i Mania Siesławska, z których każda zupełnie inaczej postuluje swój „charakter" w wielkiej „grze" miłosnej, ulegając jakiejś nieodpartej konieczności własnego losu. Inne kobiety i wszyscy mężczyźni są na drugim planie. Chociaż niewłaściwie mówić tu o różnych planach w ustawieniu postaci powieściowych, bo ci ludzie są organicznym składnikiem tego samego środowiska zbiorowego i tylko w niem i przez nie ich oglądamy. Poza tem środowiskiem giną nam z oczu. Całość tła społecznego powieści jest obrazem przemian w życiu prowincji polskiej w określonej chwili, wśród ziemiaństwa i urzędników w mieście prowincjonalnem. Niema tu regjonalizmu, bo „prowincja" Nałkowskiej nie jest dokładnie uziemiona, lecz daje przekrój współczesnego społeczeństwa polskiego. Rozważania na ten temat zawierają liczne szczegóły i uogólnienia, ujęte z właściwą autorce wnikliwością i logiką rozumowania. Wogóle, w *Niedobrej miłości* więcej, niż w innych powieściach Nałkowskiej, przeważa intelektualny stosunek do przedmiotu, wyrażający się wielką ilością aforyzmów, których z tej jednej powieści zebraćby się dało osobny tom. Ale tę powieść „prowincjonalną", jak ją określiła autorka, możnaby też nazwać powieścią „małżeńską", bo to zagadnienie stanowi jej wątek zasadniczy, rozwinięty w perspektywie psychologji namiętności, jak się ona kształtuje na irracjonalnie pokrzyżowanych drogach ludzkich charakterów i ich wzajemnych oddziaływań. Nie jest to jednak powieść z tezą, ani tembardziej tendencyjna, aczkolwiek wywołała ona dyskusję, wszczętą artykułem Emila Breitera w „obronie Pawła Blizbora" (w *Wiadomościach Liter.* 1929, nr. 263). Istotnie, „charakter" Blizbora nie jest przejrzysty i może prowadzić do nieporozumień, jeśli się nie pamięta o sformułowanej przez Nałkowską teorji charakterów w zależności od śro-

dowiska. Cokolwiek na ten temat byłoby do zarzucenia, przyznać się musi, że samo zagadnienie „niedobrej“, niedobranej czy nieprawdziwej miłości zostało w tej powieści i mocno postawione i szczegółowo rozwinięte. Interpretacja może być najrozmaitsza, zwłaszcza że sam przedmiot idealnie się nadaje do subjektywnych złudzeń. Fakt, że relacja powieściowa złudzeń takich nie poddaje, najlepiej świadczy o artyzmie epickim psychologicznego realizmu Nałkowskiej.

Przedwojennemu pesymizmowi swego poglądu na świat, aczkolwiek nie należy przeoczać momentów, jakich przykłady wyżej przytoczono, przeciwstawiła Nałkowska w *Hrabi Emilu,* wyrażoną przezeń przed śmiercią, myśl o pięknie życia, oraz te słowa matki bohatera: „życie jest proste, gdy je lepiej poznać, i ostatecznie dobre“. Znamienne jest uzupełnienie tego zdania: „Ale o tem wie się dopiero później“. Prawdzie tej, przedtem przeczuwanej, a utwierdzonej doświadczeniem życia, najpiękniejszy wyraz dała Nałkowska w *Domu nad łąkami,* powieści na tle wspomnień młodości, głęboko wzruszającej wyrozumiale pogodnym spokojem uczucia i szlachetną wzniosłością przedziwnej prostoty pięknej prozy. Pod wrażeniem przeczytanej książki pisała Zofja Morstinowa, że *Dom nad łąkami* „ma urok wspomnień dzieciństwa. Z pewnością tak patrzyliśmy kiedyś na świat. Ale między linjami czytamy ból, głęboki ból, za tym utraconym, prostym, naiwnym światopoglądem, niczemu się nie dziwiącym, nie starającym się niczego tłumaczyć, nic przeinaczać. Życie, śmierć, praca, miłość, cierpienie, są to rzeczy proste, zwykłe, normalne, następujące po sobie z konieczną kolejnością. Są ludzie źli i dobrzy, mądrzy i głupi, jest na świecie grzech i cnota, tak jest, i tak być musi. Nikt się w tych domkach nad łąkami nie zastanawia dlaczego tak jest. a nie inaczej, jakby być mogło, jakby być powinno. Każdy żyje jak może i umie. Każdy ponosi konsekwencje swego losu i swoich czynów“. W takiej ocenie dostrzec można ową reakcję czytelnika, zmieniającego w swem odczuciu rozkład ciśnienia w książce, która w perspektywie całej twórczości Nałkowskiej, a co ponad wszelką wątpliwość potwierdzają bezpośrednie wyznania

autorki, ma znaczenie o wiele szersze, jako zupełnie już świadome ustalenie nowego poglądu na świat. I nie to jest pewne, że „tak patrzyliśmy kiedyś na świat“, lecz że autorka teraz tak na świat patrzy. Że właśnie w życiu prostem, zwykłem i normalnem odkryła jego prawdę, piękno i dobro. Zofja Starowieyska-Morstinowa (ur. 1891), autorka *Róż pod śniegiem* (1930), tomu ładnych nowel i żywo a inteligentnie ujętych humoresek ziemiańskich, trafnie określiła atmosferę duchową książki, ale w jej interpretacji pomyliła się, w swej krytyce bezpośredniej uległa bowiem temu wrażeniu, na jakie sama była nastawiona. Ten drobny zresztą przykład dość zasadniczego nieporozumienia konkretnie wyjaśnia wiele innych pomyłek komentatorów, jakich zapewne niebrak i w niniejszej próbie charakterystyki twórczości Nałkowskiej. I poniekąd jest też argumentem, potwierdzającym słuszność głoszonej przez Nałkowską teorji charakteru i środowiska. Sprawa to nadto ogólniejsza, bo i teorja Nałkowskiej i jej *Dom nad łąkami* wydatnie wpływają na szereg późniejszych zjawisk w polskiej literaturze współczesnej, a nawet wydadzą rodzaj szkoły w zespole literackim: *Przedmieście*. Z *Domem nad łąkami* wiąże się bezpośrednio cykl opowiadań o zwierzętach: *Księga o przyjaciołach* (1927, wydana łącznie z tematowo pokrewnemi utworami M. J. Wielopolskiej). „Im bardziej poznajemy ludzi, tem bardziej kochamy zwierzęta“ — wyznaje Nałkowska w opowieści: *Moje zwierzęta*, a trzeba stwierdzić, że autorka umie obserwować swe zwierzęta i charakteryzować je z dokładnym choć powściągliwym realizmem. Także w jej powieściach znajdują się motywy zwierząt, np. w *Romansie Teresy Hennert* śmierć wyżła i konkursy hipiczne, które mogą również służyć za wzory mistrzowskiej w swoim rodzaju prozy opisowej. Styl Nałkowskiej przechodzi jednak ewolucję w zamierzonym kierunku prostoty, co również ustala się w *Domu nad łąkami*. „Był dom, — pisze Nałkowska — był las, trochę zwierząt — a pozatem już tylko psychologja. Zupełnie jak w skandynawskiej powieści“. Wspominano kiedyś, że Nałkowska pozostaje pod wpływem pisarzy skandynawskich. Poza przytoczonym jednak własnym jej zwrotem,

określającym istotę podobieństwa, wynikającego z pokrewnego klimatu filozofji życiowej, nigdzie indziej tej rzekomej „skandynawszczyzny“ u niej nie dostrzec. Jeśli zaś chcielibyśmy szukać bliższych związków literackich, możnaby raczej wskazać pisarzy francuskich. Ale niesłusznie znowu zestawiano Nałkowską z Colette, którą nasza autorka bezwątpienia przerasta. Zdając sobie sprawę, jak ryzykowne są wszelkie uogólnienia a nie przeoczając ani wielkości Sigridy Undset w *Krystynie córce Lawransa,* ani szerokiego oddechu epickiego znakomicie uzdolnionej Marji Dąbrowskiej, ani wielu innych wybitnych zjawisk współczesnej europejskiej powieści kobiecej, ośmielam się twierdzić, że w zakresie tej literatury kobiet o kobietach, na całym obszarze naszej kultury, Nałkowska dojrzałą miarą artyzmu jest chyba największa. Techniką i logiką budowy powieściowej autorka *Niedobrej miłości* najbliższa jest zapewne wzorom francuskim, ale jej indywidualność twórcza jest tak najzupełniej własna i odrębna, że próby dochodzenia jakichś wyraźniejszych wpływów literackich byłyby prawdopodobnie jałowe. Wogóle psychika Nałkowskiej, wyrobiona w atmosferze poważnej kultury naukowej domu rodzinnego, ma formy nawskroś zachodnio-europejskie, ściślej nawet, łacińskie. Dowodzi tego zwłaszcza jej styl, zwięzły, logiczny i spokojny, styl, który wypływając z indywidualnego charakteru twórczego, następczo być może zaważył, że rozwój psychiki i talentu autorki poszedł drogą artyzmem stylu wyznaczoną. Życie w utworach Nałkowskiej staje się sztuką, a sztuka życiem. Ze stylem tym wiąże się bezpośrednio intelektualizm postawy duchowej i uniwersalizm poglądu na świat. Z tego względu nieobojętne są słowa *Niedobrej miłości* na temat środowiska, „gdzie kultura umysłowa wytrzymuje próbę troski materjalnej, gdzie zachował się przesąd hierarchji tematów, gdzie można sobie pozwolić na bezinteresowność“. Przesąd hierarchji tematów Nałkowska przezwyciężyła choćby *Domem nad łąkami,* ale troska o kulturę umysłową i o jej styl pozostała w niej równie jak przedtem czujna, subtelna i wytrwała. Ten wyznacznik psychiki i artyzmu Nałkowskiej sprawia nawet, iż chociaż jest ona

autorką w każdym calu tak bardzo współczesną, utwory jej słabiej trafiają do przekonania szerokich kół czytelniczych, tem zaś głębiej przemawiają do kulturalnej elity. Rzecz ma się tak samo z dramatami Nałkowskiej, w których jakby ascetyczna ekonomja środków technicznych waży się o lepsze z nasyceniem problematyką praktycznej filozofji życia.

Zwrot do dramatu w twórczości Nałkowskiej, której charakter z założenia ideowego i z usposobienia psychicznego jest raczej statyczny niż dynamiczny, był nieoczekiwany. Ale odrazu w pierwszej swej sztuce: *Dom kobiet* (1930) okazała Nałkowska wybitny i samodzielny talent dramatyczny, aczkolwiek autorce powieści zarzucano kiedyś, że jej „utworom brak dramatyczności, najboleśniejsze przejścia rozgrywają się właściwie ponad życiem". Otóż i w *Domu kobiet,* w ramach konstrukcji świadomie i celowo ograniczonej do izolowanego świata kobiet, żyjących wspomnieniami o mężczyźnie, bezpośredniej akcji dramatycznej na scenie niema, odgrywa się ona w duszach osób pokazanych nietyle w działaniu ile przez rozmowy, których treścią jest miłość, tematem przeżycia minione. Ale sposób, w jaki autorka odtwarza dzieje psychiczne swych kobiet, aby nikogo nie oskarżając, ujawnić całą zawiłość życia w miłości, osiągnął pełną plastykę teatralnego widzenia. Bystro i wnikliwie określił Tymon Terlecki, że *Dom kobiet* jest to „dramat o przeszłości, nawet dramat — umarłych ludzi", przedstawiający „względność nie tego, co jest, ale tego, co było, przetwarzanie się ustaleń pozornie niezmiennych: wspomnień o sprawach dokonanych". Rozgrywając się poza lub ponad zdarzeniami zewnętrznemi, dramat Nałkowskiej odsłania głębię kobiecej rzeczywistości, w akcji zaś przeniesionej z płaszczyzny wypadków życiowych do wnętrza dusz ludzkich, a z konfliktów indywidualnych charakterów w atmosferę kobiecego środowiska, wznosi się na wysoki stopień dramatycznego napięcia, wzbierającego z doskonale wytrzymanym artyzmem aż do swego punktu kulminacyjnego, z którego celowo nie wynika żadne rozwiązanie, lecz tylko samo zagadnienie zyskuje w nim oświetlenie, rozpraszające mroki złudzeń poznaniem je-

dyńej prawdy, że każdy człowiek sam dla siebie musi na nią zapracować własnem doświadczeniem życiowem. „Za wszystko dobre w życiu — mówi jedna z mieszkanek *Domu kobiet* — trzeba drogo zapłacić!... Są kobiety, które wcale szczęścia nie zaznały i nawet nie mają czego wspominać. Są takie, są biedaczki". Niejako uzupełnieniem tej filozoficznej pociechy i zarazem obroną prawa do życia są jednak późniejsze słowa najstarszej ze zgromadzonych w sztuce kobiet: „Starość, to nie jest łatwa rzecz. Wiesz — ja zawsze, aż do dzisiejszego dnia, dziwię się, że jestem stara. Nie mogę w to uwierzyć. Za każdym razem, gdy to pomyślę — zawsze to jest dla mnie nowe. Jak gdyby się starość odbywała tylko naokoło, nie w nas. A my zostajemy tacy sami: my — i nasze zdziwienie". Z niezwykle subtelną intuicją charakterologiczną wyrażona temi słowami prawda psychologiczna i wiedza życiowa otrzymuje potwierdzenie z przeciwnego bieguna życia w zakończeniu dramatu. Z całą pobłażliwością doświadczonej mądrości przyznaje ono nieuniknione prawo młodości do samodzielnego przeżywania miłosnych uniesień i zawodów. Ogólne wszakże wrażenie, jakie wynosimy z *Domu Kobiet,* nie jest pocieszające. Albowiem widzimy w nim nie radość młodości, mającej przed sobą „całe życie szczęścia", lecz zgęszczony w swem dramatycznem skupieniu obraz bolesnych doświadczeń minionego życia, tragizm wewnętrznego osamotnienia człowieka, w jego wielorakich załamaniach poprzez charaktery kobiece, zróżnicowane nietyle usposobieniami ile wiekiem, wyznaczającym rozmaite stopnie wzruszeń wspomnieniowych, od żywo drgających cierpieniem zawodów i niepokojów aż po mądrą pogodę wyrozumiałej starości.

Na swej drodze, od dawnego egocentryzmu do uniwersalizmu, od narcyzowego estetyzmu do społecznego humanizmu, doszedłszy do filozoficznie ugruntowanej zgody na rzeczywistość, której pięknem jest niecofająca się przed żadnem poznaniem i na wszystko wyrozumiała myśl człowieka, nowy teren doświadczeń i spostrzeżeń znalazła Nałkowska w swej pracy w patronacie więziennym. W powojennej literaturze polskiej człowiekiem w zbrodniarzu zajmowali się już m. in. Jan Żyznowski i Jerzy Ostrow-

ski. Tego ostatniego powieść z psychologji więźnia *(Obok życia)* otwiera ciekawe widoki porównawcze dla cyklu nowel „więziennych“ Nałkowskiej: *Ściany świata* (1931). Dla Ostrowskiego zagadnieniem zasadniczem jest sprawa kształtowania się poczucia prawa, czyli motyw wychowawczy, natomiast Nałkowska, nie przeoczając ani tamtej ani też sprawy stosunku społeczeństwa do zbrodniarza, stara się przedewszystkiem wniknąć w zagadkowe głębie psychiczne człowieka, który popełnił zbrodnię i podlega represjom karnym, czyli autorka zajmuje stanowisko poznawcze badacza wobec cudzego życia. Trudno byłoby orzec, że Nałkowska ze swymi podsądnymi współczuje, raczej pragnie ich zrozumieć i ma dla nich wyższą, jakby pozaludzką litość. Patrząc na swych zbrodniarzy, widzi ich takimi, jacy oni są. Nie podnosi ani tołstojowskiej idei niesprzeciwiania się złem złu, ani myśli Żeromskiego o walce ze złem przez wyzwalanie w człowieku anioła, lecz zdążając innym torem, przez Żeromskiego także wyznaczonym, w kierunku zgłębienia samej istoty zagadnienia, dochodzi do wniosków, zgodnych z ogólną swą teraźniejszą postawą psychologiczno-poznawczą. W nowelach przeważa zadanie studjum społeczno-psychologicznego, zaznaczona w nich problematyka filozoficzna stała się natomiast podłożem ideowem dramatu Nałkowskiej: *Dzień jego powrotu* (1931), w którego ostrzejszym przekroju zgęszczonej rzeczywistości zagadnienie zła otrzymuje wymiary jakby metafizyczne. Sama autorka usprawiedliwia takie określenie, skoro powiada, że zbrodniarze są to ludzie, „którzy w wielkiej równowadze świata wzięli na siebie zło“, „którzy podjęli się zła, którzy wzięli je na siebie, jak obowiązek“. Litosne dla nich współczucie jest więc wynikiem krańcowego determinizmu. Skoro się jest zbrodniarzem, bo się nim musi być, ten kto nim nie jest, bo być nie może, nikogo nie naprawi. Pozostaje tylko konieczność izolacji zbrodniarza, aby unieszkodliwić społeczne skutki jego nieuniknionego losu. Taka zgoda na rzeczywistość nosi piętno pesymistycznej beznadziei, ale musi się przyznać, że i w nowelach i w dramacie pogląd swój uzasadnia autorka z nieodpartą logiką rozumowania w dogłębnej analizie psychologicznej. Egzegeza klęski człowieka staje się

w dziele Nałkowskiej niepospolitym tryumfem artyzmu, który — co należy zanaczyć stanowczo — życia nie upiększa, ale rozszerza wiedzę o rzeczywistości, niejako ją objawia. Wześrodkowanym skrócie dramatu zagadnienie zbrodni skupia przy sobie cały doskonale zorganizowany splot charakterów i stosunków ludzkich, co wprawdzie nieco przesłania wymowę zasadniczego konfliktu tragicznego, ale rozwija zawartość ideową utworu i, wypełniając go dokładnym obrazem stworzonego przez autorkę wycinka rzeczywistości, podnosi wrażenie życiowej prawdy. Zadaniem autorki — jak sama oświadczyła w wywiadzie udzielonym Terleckiemu — było pokazanie zbrodni i jej rozgałęzień w życiu moralnem i uczuciowem osób związanych z przestępcą. Poprzez charaktery i namiętności osób dramatu postulują się więc rozmaite aspekty zbrodni. W związku z tem wchodzą do dramatu zagadnienia poboczne: istota i wartość moralna przebaczenia; bezsilność skruchy wobec rzeczywistości; rola cierpienia jako czynnika w pogłębianiu miłości; pociągająca siła zła, jego fascynacja, skuwająca ludzi wbrew ich woli, nawet wbrew ich wiedzy; a od strony psychiki przestępcy rzutem refleksyjnym pokazany wpływ wojny na wyzwalanie się skłonności do zbrodni i demoralizacja człowieka który zabił bliźniego. Dramat centralny rozwija się i pęka przez współdziałanie dramatów pobocznych, sprowadzających położenie bez wyjścia. Pod naciskiem środowiska dojrzewa tragiczna klęska człowieka wciągniętego w sferę zbrodni. Stajemy tu jakby wobec fatalizmu antycznej tragedji greckiej. I w istocie dramat Nałkowskiej, przestrzegającej przytem zasady jedności miejsca i czasu, posiada wymowę klasycznej posągowości ale i szekspirowskiej głębi. Z powodu wystawienia *Dnia jego powrotu* pisał Boy-Żeleński, że Nałkowska wnosi do współczesnego teatru polskiego „psychologiczną intuicję i współczującą ciekawość duszy ludzkiej. I poczucie tajemnicy, tajemnicy rozświecanej błyskami, ale wciąż obecnej, czającej się w człowieku. Począwszy od pewnej warstwy swego wewnętrznego życia, postacie Nałkowskiej stają się jakby *świadkami:* zdumionymi, przerażonymi często świadkami swoich uczuć, swoich czynów. Bez staroświeckiego aparatu

nastrojów, bez mechanicznego wywoływania „dreszczów", umie Nałkowska budzić wrażenie paralelizmu spraw rozgrywających się w innym wymiarze, dla których nasze gesty są niby grą cieniów na ekranie życia". Czyli inaczej to samo określając, orzec można, że środkami najściślej realistycznemi, nie uciekając się do deformowania, osiąga Nałkowska cel sztuki ekspresjonistycznej: odsłania demonizm natury ludzkiej i metafizyczne głębie istnienia. Świadomie lub bezwiednie wypełniając programowe dążenia nowatorów sztuki współczesnej, czyni to na drodze doskonalenia dawnych metod twórczych. Odkrywa nowe piękno realizmu.

72.

O, nie myśl o wawrzynach,
Kiedy siedzisz pod dębem,
Który liści obrębem
Niebo w gwiazdy wyrzyna.

Powiało, zaszumiało! —
Dąb gada uroczyście
I z wyraźną pochwałą
Zniża ku tobie liście...

Ten druido - sportowy
Wieniec Nurmich i Normy,
To za czyn twój duchowy,
Za twoje piękne formy.

Ludzie — sąd to szaleńczy!
Błędnie waży, źle mierzy —
Ale dąb cię uwieńczył —
A jemu można wierzyć...

Autorka tego wiersza *(Dębowe liście)* MARJA PAWLIKOWSKA (obecnie JASNORZEWSKA, ur. 1895, z Kossaków, córka art. malarza Wojciecha, wnuczka Juljusza K.) we współczesnej poezji polskiej ma to znaczenie, jakie w twórczości powieściowej zajmuje Nałkowska. Obie są najszczerszym i najgłębszym wyrazem duszy kobiecej w literaturze. I co znamienne, że w twórczości swej obie przechodzą podobną ewolucję. Od skrajnego egocentryzmu, rozmiłowanego w rozkoszach życia wytwornego, do wnikliwego poprzez własną duszę spojrzenia w ponadosobistą zagadkę bytu i człowieka. Drogi rozwojowe obu autorek kształtują się, oczywista, odmiennie i niezależnie, ale poniekąd wspólny był ich punkt wyjścia, i ten sam wydaje się być cel, wyraźnie już ustalony w powojennych utwo-

rach Nałkowskiej, coraz świadomiej i coraz pełniej objawiający się w nowych cyklach poetyckich Pawlikowskiej. I mimo odrębność postawy życiowej, wynikającej już z samej formy twórczej, w liryce Pawlikowskiej silniej nasyconej elementem subjektywnym, a w epice Nałkowskiej mocniej opanowanej objektywnym intelektualizmem, łączy je pokrewieństwo duchowe, o którem trudno rozstrzygać, czy powstaje ono istotnie na podłożu kobiecości, poraz pierwszy w literaturze polskiej wyrażającej się w powieściach Nałkowskiej i w poezjach Pawlikowskiej ze szczerością, równie śmiałą w swym ekshibicjonizmie, jak bezwzględną w krytycyzmie analityczno-psychologicznym. Niech powołać się tu wolno na kompetentniejszy, bo kobiecy, sąd Ireny Krzywickiej, która w pięknie napisanym i głęboko ujętym szkicu literackim stwierdza, że „wiersze Pawlikowskiej są wymarzoną ilustracją pozytywnych wartości, jakie może wnieść do literatury kobieta o prawdziwie wielkim talencie". Opierając się zaś na bezpośredniem wrażeniu z czytania utworów Nałkowskiej i Pawlikowskiej, oraz na fakcie, iż obie autorki, pierwsza od epiki, druga od liryki, przechodzą do dramatu, zauważyć łatwo, że ich rozwój twórczy potężnie się wzmaga w miarę, gdy kobieta, nie zatracając ani wyrzekając się swoistego oblicza, przezwyciężyła sama siebie, aby z własnego kobiecego doświadczenia wyzwalać w sobie człowieka i dochodzić głębszych prawd życia osobowego i zbiorowego.

Liryka Marji Pawlikowskiej ma charakter rzadko u kobiet spotykanej samodzielności twórczej. Wiersze tej poetki wyróżniają się od pierwszego rzutu oka wyjątkowem zgęszczeniem barwy uczuciowej. Są nawskróś kobiece, ale niema w nich wcale kokieterji. Liryzm subjektywny jest tu najdoskonalej opanowany. Wydaje się, że wzruszenie osobiste, zanim skrystalizowało się w wierszu, uległo najpierw silnemu otamowaniu wewnętrznemu. Ledwo wyczuwamy jego podskórną obecność, a jednak ma się wrażenie, iż lada chwila może się ono spiętrzyć i rozsadzić wszelkie zapory. Lecz równolegle działa intelekt, ogromnie czujny w swym krytycyzmie, przewrażliwiony w ostrości swego widzenia świata. Każde wzruszenie podlega więc odrazu kontroli rozumu, który nie dopuszcza

żadnej ułudy, powściąga odruchy instynktownego idealizmu, ostrzega przed nastrojami chwili, jaskrawem światłem realnej prawdy przenika do samego dna brutalnej rzeczywistości. Stosunek Pawlikowskiej do świata jest zdecydowanie naturalistyczny, co bynajmniej nie przeszkadza zainteresowaniu dla zjawisk nazywanych spirytystycznemi. Jej introspekcja wgłąb własnej psychiki jest bezwzględnie szczera, choć pozornie poetka odgranicza się od nas jakby niewidzialną barjerą niedostępności albo zasłoną autoironji. Po bliższem wszak wniknięciu w tętno liryzmu Pawlikowskiej, odkrywamy coraz wyraźniej, że poza maską objektywizmu, który czasami aż mrozi chłodem, żarzy się namiętny subjektywizm, nawet egocentryzm, podłożem zaś intelektualistycznego humanizmu jest głębokie współczucie dla bliźniego, dostrzeganego przez poetkę w byle stworzeniu, współczucie wynikające bezpośrednio z natężonej miłości życia, odczuwanej wszystkiemi porami zmysłów. Zrozumiawszy to, wracamy do powtórnego czytania poezyj Pawlikowskiej, aby coraz lepiej i dokładniej zdawać sobie sprawę, że przemawia do nas bardzo osobliwe lecz dogłębnie poruszone serce kobiece.

Pierwsze drukowane poezje Pawlikowskiej (*Niebieskie migdały,* 1922; *Różowa magja,* 1924; *Pocałunki,* 1926; *Wachlarz*, zbiór poezyj dawnych i nowych, 1927; *Dancing,* karnet balowy, 1927), i sporo późniejszych, są króciutkie, niekiedy aż filigranowe. Ta ich biżuteryjna misterność sprawiła właśnie, że niektórzy krytycy dopatrywali się w nich nadmiaru szychu i kunsztu, określali je mianem rokokowych cacek. Pogląd taki odrazu otrzymał odprawę w innych głosach krytycznych (m. in. Lechoń odpowiadał Ortwinowi), ale to samo nieporozumienie pokutuje jeszcze w uzupełnieniu Kołaczkowskiego do nowego wydania Literatury Feldmana, lub choćby w niedocenianiu Pawlikowskiej przez K. H. Rostworowskiego. Natomiast bliższy był prawdy Boy-Żeleński, gdy pisał po wystawieniu na scenie warszawskiej komedji Pawlikowskiej: *Szofer Archibald* (1924), że „możnaby podejrzewać autorkę o wykształcenie klasyczne“; że dowcip jej „jest miłego gatunku, ma coś z aksamitnych łapek kota i jego ostrych pazurków, jest niepokojący i zuchwały, bardzo

kobiecy“; że „w bohaterce tej sztuki jest coś, co się wymyka z psychologji kobiecej, coś co mimowoli określa się terminem: rasowa ale narowista“. Bystro podchwycony przez Boya - Żeleńskiego czynnik klasycyzmu w twórczości Pawlikowskiej wystąpi konkretniej, gdy się zestawi wiersze Pawlikowskiej z epigramatami Marcjalisa, rzymskiego poety kunsztownych minjatur, a przecież uznanego za jednego z najwybitniejszych. Bo nie koturny patosu rozstrzygają o wyżynach poetyckiego powołania, lecz prawda wewnętrzna i sumienie artystyczne, one to stanowią o jego wielkości, nie zaś treść ani rozmiary utworów. A właśnie nieskazitelne mistrzowstwo formy artystycznej, przy świadomem unikaniu patosu, odwaga śmiałego widzenia rzeczywistości, przy jakby ostatecznej ekonomji poetyckiej ekspresji, — rozstrzygnęły odrazu o znaczeniu Pawlikowskiej w literaturze. Z pierwszego okresu jej twórczości objawem artystycznie najdoskonalszym były *Pocałunki,* które czytając, coraz przystajemy, zdumieni niezwykłem zgęszczeniem wysiłku twórczego i nadzwyczajną zwartością ekspresji, jakich przykłady do tak daleko posuniętych granic wskazaćby trudno u któregokolwiek z innych polskich poetów współczesnych. Te arcydziełka liryki są nawskróś nowoczesne, a jednak jakby klasyczne.

> Morze jest dzisiaj smutne. Westchnienia się żalą
> przy brzegu porośniętym siwo - złotą sierścią.
> Jak pierś wznosi się fala i ginie za falą.
> Morze wzdycha falami. Ziemia — moją piersią.

Tytuł czterowiersza: *Westchnienie.* Ale i bez tytułu wiadomo, że poetka objektywizuje liryczny stan duszy: nieokreśloną a jednak zupełnie uświadomioną sobie tęsknotę, dobitnie zaakcentowaną w rzeźbiarskim sztychem ujętej poincie, przez którą cały utwór robi wrażenie, jakby wykuto go w marmurze. W drugim wierszu tego utworu przejawia się jakby dziedziczna (po ojcu i dziadku) zdolność malarskiego widzenia, co gdzieindziej występuje jeszcze świetniej i plastyczniej, np. w *Marina* porównanie barwy wody morskiej do „młodego, zieleniejącego się żyta“. Warto zauważyć, że poetka zestawia tu nie wodę, lecz

jej barwę. Ta dokładność wyrazu świadczy o logice pojęciowej. Inne cechy struktury duchowej poetki spostrzegamy w wierszu: *Miłość:*

Nie widziałam cię już od miesiąca.
I nic. Jestem może bledsza,
trochę śpiąca, trochę bardziej milcząca,
lecz widać można żyć bez powietrza.

Charakterystyczną jest tu dwuznaczność treści, pogoda zaś, z jaką zostało ujęte właściwie pesymistyczne wyznanie, oraz wysoce intelektualny humor wyznaczają tę postawę moralno-uczuciową, przez którą Pawlikowską nazwaćby można kobiecym Marcjalisem. Na poparcie takiego wniosku jeszcze jeden przykład — *Huragan:*

Niebo się gniewa,
obłoki nadbiegają w tłumie!
Szczęśliwe drzewa!
Będą się mogły wyszumieć!

Bardzo żyzne, choć głęboko zrazu utajone i z wielką oględnością odsłaniane złoża prawdziwie kobiecego liryzmu, zanim później się lepiej ujawnią, widoczne są już w *Pocałunkach.* Np. w przytoczonej *Miłości,* albo w wierszu — *Ślepa:*

Ślepa jestem. Oślepiona majem.
Nic nie wiem prócz, że pachną bzy.
I ustami tylko poznaję
żeś ty nie ty...

Żart, satyra, ironja i głębsze znaczenie — że użyjemy tu tytułu dramatu Chr. D. Grabbego — święcą rzetelne tryumfy w cyklu Pawlikowskiej: *Dancing,* gdzie poza przekornym tytułem i pozorami swawolnej treści ukrywa się umysł głęboko wnikający w rzeczy, zauważone przez oczy świata ciekawe.

Narastanie postawy etycznej wobec życia, równoznaczne z kształtowaniem się tragicznego poglądu na świat, stanowczo i jasno występuje dopiero w najnowszych cyklach Pawlikowskiej: *Surowy jedwab* (1932) i *Śpiąca załoga* (1933; w roku 1935 odznacz. nagrodą war-

szawskiego Związku Literatów za najlepszy polski tom poezyj z ostatniego trzylecia), oraz w wierszach późniejszych, znanych z czasopism (m. in. wiersz: *Namiętna ziemio!* — przez samą autorkę uważany za najlepszy jej utwór). Ale już w *Pocałunkach* zaznacza się przełom duchowy i ustala się odrębna świadomość kobieca wybitnej indywidualności twórczej. Napięcie bezpośredniego liryzmu wzmaga się w *Ciszy leśnej* (1928), gdzie i dawny epikureizm przechyla się ku stoicyzmowi; potęguje się jeszcze w *Paryżu* (1929), gdzie rośnie poczucie samotności wśród ludzi i świata, odzywają się echa romantycznej tęsknoty, o zabarwieniu czasami melancholijnem, jakby zaciera się klasyczny spokój i pozornie beztroska swoboda wcześniejszych utworów poetki. Jej sfinksowo tajemnicze oblicze staje się bardziej ludzkie, bliższe i zrozumialsze. A gdy mówi poetka, „że ten, który nie żyje, lepiej mnie zrozumie" — zaprzeczamy temu, bo przemawia już do nas nietylko wyostrzona myśl, ale i głęboko wzruszone serce, które przedtem dało się ledwie przeczuwać w niespodziewanych błyskawicach osobistego liryzmu. W *Profilu białej damy* (1930) wyłania się tchnienie zaświata i śmierci, ale jakby powraca dawniejsza postawa duchowa poetki, której liryzm objektywizuje się w utworach, zaprawionych ironicznym stosunkiem do rzeczywistości. Ale i tu, np. w *Słowach lunatyczki,* przedziera się głębokie wzruszenie subjektywnego czucia sercem. Dopiero jednak w niektórych wierszach *Surowego jedwabiu* obraz życia odbija się we wrażliwości poetki pełnym refleksem głębokiej samowiedzy wewnętrznej, kontrolowanej trzeźwą oceną istniejącej rzeczywistości i opanowanej zdobywczym stosunkiem do świata. Trafnie zauważone przez Krzywicką, twórcze, zajadłe szukanie nowego poetyckiego wyrazu, sprzymierza się tu z świadomym wysiłkiem ku dociekaniu prawdy bytu ludzkiego. Poetka nie waha się już wnikać w tego bytu nędzę i brzydotę, otwarcie patrzy w oczy rzeczywistości, wydobywa z niej wiedzę życia, hartuje w niej wolę mocy. I w takich utworach, jak np.: *Do chorego, Do mięsożerców, Matka natura* lub *Ciężarna,* osiąga nową pełnię artyzmu, niemniej dojrzałą, niż w epigramatach *Pocałunków,* czy też w szerzej za-

krojonym poemacie o *Paryżu*. Świetnie to ujął K. W. Zawodziński, że w niepodobnej do żadnej innej poezji Pawlikowskiej, obok osiągnięć maksymalnego dla rasowego liryka objektywizmu, heroicznego zaciśnięcia serca, które odgadujemy jako bolesny skurcz, spotyka się również nagie wylewy liryzmu. W *Surowym jedwabiu* ów subjektywny liryzm, który zresztą i w dawniejszych utworach poetki ukrywał się najczęściej pod ironicznie sfinksowatym uśmiechem jakby Monny Lizy z obrazu Leonarda da Vinci, albo skupiał się w mistrzowskiej poincie, nabiera dostojnej powagi. Po klasycznym spokoju *Pocałunków* bezpośredni liryzm poetki w następnych cyklach wyraża się z napięciem uczuciowem o charakterze raczej romantycznym, aczkolwiek zawsze w granicach najściślej realistycznego widzenia zjawisk. Klasycyzm i romantyzm, występując w twórczości Pawlikowskiej naprzemian lub nawet równolegle, w *Surowym jedwabiu* zespalają się w syntezie intelektualistyczno - realistycznej postawy duchowej z mądrem a dojmującem współczuciem dla praw serc, zarówno własnego jak bliźnich. Dawny chłód ironiczny, pod którym ledwo wyczuwać było można czynniki utajonego nurtu silnie jednak drgającego żywiołu osobistego, ustąpił na rzecz pobłażliwej i szczerze ludzkiej wyrozumiałości na wszystko, dyktowanej mądrością mózgu zjednoczonego z sercem. Jakże nieprawdopodobne wydają się teraz zarzuty Ostapa Ortwina, który z powodu *Niebieskich migdałów* pisał o rozestetyzowanem pięknisiostwie rokokowej *précieuse*'y. Zapewne i Ortwin dziś już inaczej ocenia Pawlikowską, o której najlepiej miarodajny sąd wydał Zawodziński, gdy ją nazwał „rewelatorką kobiecości w poezji polskiej". Określenie to ogarnia całą twórczość poetki, od jej utworów najwcześniejszych aż po najnowsze.

W *Śpiącej Załodze* są dwa wiersze p. t. *Teatr*. Napozór gnomy refleksyjne. Lecz przeczytajmy je uważnie, aby się przekonać, że w istocie są to nieprawdopodobnie skupione skróty, z których rozwijają się w naszej myśli całe poematy o potężnem napięciu lirycznem. Wiersze te są doskonałym przykładem, jak oto Pawlikowska doprowadza ekonomję środków ekspresji do granic ostatecz-

nych, a jednak osiąga pełnię zamierzonego wrażenia poetyckiego. Krańcowa odwaga w widzeniu i pokazywaniu rzeczywistości w jej nagiej prawdzie łączy się ze świadomem unikaniem patosu. Cały efekt pierwszego z tych utworów, liczącego osiem wszystkiego krótkich wierszy, polega na dramatycznem przeciwstawieniu kontrastu myślowego między bezwzględnem w swej prostocie widzeniem życia a jego teatralizacją. Występujący w zakończeniu motyw autora znajduje osobne rozwinięcie w drugim z tych utworów, zbudowanym na ujawnieniu podchwyconej na gorąco przemiany w nastawieniu psychicznem poety w stosunku do tłumu. W obu tych utworach zdziera Pawlikowska najniklejsze pozory zakłamania, z naturalistyczną śmiałością określając istotny stan rzeczy. Ale z tak odtworzonej atmosfery jednym błyskiem uczuciowego spięcia wydobywa najszczersze akcenty liryzmu, w pierwszym z tych utworów pod osłoną autoironji, w drugim zaś w refleksyjnej poincie. Naogół w *Śpiącej Załodze* przeważają epickie objektywizacje liryzmu, osnute na wrażeniach odbieranych przez poetkę zzewnątrz. Autorka *Zalotników niebieskich* tą sztuką (wystawioną w roku 1933) wprowadziła na scenę polską środowisko lotnicze znane jej z autopsji, ale już w poprzednich cyklach poetyckich porusza temat, któremu nowy zbiór zawdzięcza swój tytuł. Pochodzi on od wiersza wstępnego, przedziwnie zwiewnej w swej subtelności wizji poetyckiej floty łódek powietrznych, lśniących srebrzystym połyskiem akacjowym. Z tej obrazowej przenośni wyrasta świetna w swej zwartej wymowie pointa bohaterska. Natomiast w *Epitafjum lotniczem* wydobywa poetka odmienny akcent liryzmu elegijnego, przypominając „kluczem ciągnących w niepamięć bohaterów setki“, owych „skromnych lecz nie małych“, co zasługują na wspomnienie narówni z „arystokratami śmierci“ o nazwiskach utrwalonych w świadomości ogółu. Pawlikowska nietylko tu rozszerza nasz pogląd na bohaterską atmosferę życia lotniczego i niejako daje przekrój jego duszy zbiorowej, ale również ujawnia humanistyczną wzniosłość własnej postawy moralnej. I w tym jednak wypadku czyni to ze świadomą prostotą wyrazu. Motyw zadumy bolesnej nad niedolami życia występuje w in-

nych utworach na różnych terenach rzeczywistości. Z największą chyba sugestywnością przedstawionej grozy w *Prawie nieurodzonych*. Z tonem dziwnie spokojnej rzewności w prześlicznej *Wiewiórce*. Z mocnym kontrastem ironicznym w *Oknie ubogich*. Kiedyindziej, jak w *Mieszczańskim kredensie* albo w *Obrazie cnoty*, pobrzmiewa ostrym dźwiękiem satyry. Ale częściej, np. w *Niemodnym karawanie*, jest to swoisty humor, o którym rzecby można, że jest zrezygnowany. Zaprawna pesymizmem tęsknota kieruje myśl poetki do *Obczyzny:*

Gdzie nikt nas nie porzucił,
Bo nikt nie kochał jeszcze —
Gdzie Bóg, nim się odwróci,
Kwietnym wita nas deszczem —

Gdzie nikt lat nam nie liczy,
W naszą przeszłość nie patrzy, —
Gdzie śmierć lżejsza, jęk słabszy,
Mniej natchnienia w goryczy...

Bodaj najpiękniejsze w tym ostatnim zbiorze są liryczne fragmenty przyrody. Ten odwieczny a jednak wciąż niezużyty motyw poetycki znajduje u Pawlikowskiej wyraz zupełnie świeży i odrębny, przyczem i tematyka wzbogaca się o nowe, nigdzie jeszcze w taki sposób niepokazane widoki. Jest ich w tym niedużym tomiku kilkanaście. Należą też do nich *Dębowe liście*, przytoczone na wstępie niniejszego rozdziału.

W poezji polskiej Pawlikowska zajmuje stanowisko wyjątkowe i jedyne. Jest ona indywidualnością nawskroś odrębną i tembardziej do nikogo niepodobną, że Pawlikowska nie powtarza nawet sama siebie. Gdy bowiem powraca do tych samych motywów, za każdym razem ogląda je pod nowym kątem spojrzenia, regulowanym coraz rozszerzającemi się widnokręgami myślowemi i coraz pogłębiającym się stosunkiem do świata i ludzi. Miarą wielkości poetki jest, oczywista, jej artyzm. K. W. Zawodziński, który artyzm Pawlikowskiej poddał dokładnej analizie krytyczno-poznawczej, nie wahał się stwierdzić, iż Pawlikowska w swoim rodzaju jest „na terenie międzynarodowym pierwsza pod względem prawdy i świetności wyrazu“. Emocjonalność porównań, lakonizm i przejrzy-

stość przenośni poetyckich, niezawodna celność epitetów, plastyka jędrnych charakterystyk, świeżość malarskiego obrazowania, niesłychana pomysłowość wyobraźni opartej zawsze na ściśle realistycznej pamięci spostrzeżeń, intelektualistycznie logiczna linja figur poetyckich, łącznie z wyżej wskazanemi czynnikami myślowemi i uczuciowemi, — dają w poezji Pawlikowskiej idealnie sprzężony zespół, który w wierszu nader kunsztownym, choć pozornie prostym i naturalnym, wytwarza tę tajemniczą siłę sugestywnego oddziaływania, z jaką magja poezji Pawlikowskiej przemawia do nas jakby naraz zmysłowo i mistycznie. Porównań dla poezji Pawlikowskiej można szukać w dziełach sztuk plastycznych, przedewszystkiem w malarstwie. Jeśli pierwsze jej utwory z cyklu *Niebieskie migdały*, z których tylko kilka włączyła autorka do zbiorowego *Wachlarza*, znalećby mogły świetną interpretatorkę w Stryjeńskiej, dla wielu późniejszych poezyj Pawlikowskiej najlepszemi ilustracjami byłyby obrazy Boecklina. Pomysły wyobraźni poetyckiej Pawlikowskiej bardzo przypominają malarstwo Boecklina, co najwidoczniej się ujawnia w częstem mitologizowaniu uczuć zapomocą bożków morskich. O tem upodobaniu mówi sama poetka w *Drzewie genealogicznem* (z *Surowego jedwabiu*). W *Ciszy leśnej*, której tytuł też nasuwa wspomnienie Boecklina, obraz poetycki *Lasu Ciemnosmreczyńskiego*, jakże odrębny od innych jego opisów w naszej poezji, bodaj najlepiej wskazuje powinowactwo wyobrażeniowe poetki polskiej z malarzem szwajcarskim. Ale np. do *Dancingu* dobieraćby trzeba rysunki raczej Ropsa, choć nie bez słuszności gatunek humoru Pawlikowskiej porównywał Zawodziński z *Vade-mecum* Norwida. Czytając zaś *Ciężarną*, musi się pomyśleć o rzeźbach Dunikowskiego. To zestawienie poezji z rzeźbą ma głębsze uzasadnienie. Bo poezja Marji Pawlikowskiej ma bezwątpienia charakter posągowy, wytrzymujący miarę wielkości monumentalnej.

W swej twórczości dramatycznej Pawlikowska nie osiągnęła jeszcze tej pełni artyzmu, jaką widzimy w jej poezji. Oprócz wyżej wspomnianych wystawiła nadto na scenie krakowskiej: *Kochanka Sybilli Thompson* i w roku 1932: *Egipską pszenicę* (na scenie warszawskiej w roku 1934). Mówi Boy-Żeleński, że Pawlikowska „stawia sobie

zadanie śmiałe i trudne, i nawet tam gdzie się potyka o wymyślone przez mężczyzn przegródki, nie przestaje być twórcza i interesująca. Teatr jej jest teatrem miłości. Ale nie w dawnem romantycznem pojęciu. Dla kobiety, miłość nigdy nie jest utkana z mgieł i tęcz, jest zawsze spęczniała realnościami uczucia. Wszystkie tajone wstydliwie męki, pragnienia, zawody, — cała technika miłości (być *dobrze* albo *źle* kochaną, cóż to za światy dla kobiecego serca!) — wreszcie całe obszary macierzyństwa, na które otwiera perspektywy miłość... Pawlikowska ma niepospolity zmysł obserwacji i satyry, ma bezlitosne ironje i odwety...“ Ze sceny przemawia kobieta i od jej właśnie strony oglądamy przedstawiony w dramacie odcinek ludzkiej rzeczywistości. Treścią teatru Pawlikowskiej jest przez sprawę miłości widziana sprawa kobiety, wymagającej uznania odrębnych objawów fizjologji kobiecej, a męskiemu egoizmowi przeciwstawiającej egoizm własny. W tej pasji wyzwolonej kobiety zacieśniają się widnokręgi rzeczywistości, świat zostaje sprowadzony do wąskiego koła instynktów płciowych w ich przyrodzonych objawach i w starciu z panującym męskim obyczajem. Odrębny świat psychiki męskiej zostaje usunięty poza nawias. Przez takie ograniczenie pola widzenia ogromnie się zaostrza problematyka zagadnień kobiecych i wogóle psychologja kobiety. Ale wynikają stąd błędy budowy dramatycznej: uproszczenia charakterów i jednostronne oświetlenie konfliktów. Ma to jednak odrębną, mocną wymowę, a pomysłowość nowych i ciekawie postawionych sytuacyj, zwartość kompozycyjna akcji, swobodny i cięty dialog, błyski humoru i poezji — pokrywają istotne wady lub niedociągnięcia. Śmiałość z jaką Pawlikowska podejmuje drażliwe zagadnienia, doskonałe ich uruchomienie w teatralnym skrócie życia, umiejętne posługiwanie się techniką dramatyczną i dobra optyka sceniczna zapewniają sztukom znakomitej poetki pełne i zasłużone powodzenie. Mężczyzna wobec dramatu Pawlikowskiej staje nieraz w zawstydzającem i pozbawionem obrony położeniu, jak Fantazy z dramatu Słowackiego, gdy po kulminacyjnej scenie z Dianną wypowiada słynne słowa: „Duchowi memu dała w pysk i poszła!“

73.

W wyzwoleniu się kobiety z pod przytłaczającego ją doniedawna kompleksu spraw męskich, w tem jej zupełnem uniezależnieniu się, które stało się faktem dopiero w obecnej dobie powojennej i jako jeden z wyników przemian społecznych, wywołanych przez ogólny przewrót wojenny, słowem, w dojściu kobiety do dojrzałości własnej myśli kobiecej, dopatrywać się należy istotnych przyczyn owego łatwo dającego się zauważyć najazdu kobiet na literaturę. Nic w tem dziwnego, bo oto kobieta współczesna wnosi do literatury nową treść, czem wzbogaca ogólną wiedzę o sprawach ludzkich, rozszerza skalę dostępnych nam wrażeń i wzruszeń, pogłębia naszą myśl, wysubtelnia uczuciowość, odkrywa dawniej niedostępne, nieznane złoża psychiki ludzkiej, darem świeżej i niezużytej intuicji przenika lepiej pewną sferę prawd ludzkich. Wydobywając na jaw przedewszystkiem sprawy najbardziej kobiece, najintymniejsze i najwstydliwsze, w swym pierwszym porywie zbuntowanej niewolnicy rozlicznych więzów biologicznych, społecznych czy obyczajowych, już jednak wyzwolonej i nie krępowanej, kobieta dzisiejsza w literaturze grzeszy nadmiarem ekshibicjonizmu. Jest to, być może, bezwiedna przeciwwaga właściwego naturze kobiecej konserwatyzmu, czego pobocznemi objawami słaby udział kobiet w skrajnych kierunkach nowej sztuki awangardowej z jednej, z drugiej zaś strony wtórny często charakter ich twórczości, przy innych uzdolnieniach brak samodzielności, skłonność do metody naturalistycznej, a co za tem idzie, do literackiego reportażu, którego obecny rozwój i rozpowszechnienie pilnie wspierają pióra kobiece. Ale dzięki naogól (czyli

w zjawiskach przeciętnych, bo indywidualności naprawdę wybitne uchylają się z pod jakichkolwiek uogólnień) ograniczonej wyobraźni, a nawet dzięki swej nietolerancyjnej postawie życiowej, co sprawia, że kobiety bywają też zapalonemi rewolucjonistkami społecznemi, w literaturze staje sie kobieta tem szczersza, jej osobista prawda tem rzetelniejszą ma wymowę. Mężczyźni zaś zyskują w literaturze kobiecej sprawdzian, w którego świetle męskie sprawy niezawsze wyglądają przyjemnie, niejedno złudzenie pryska jak bańka mydlana, łamią się różne prawa i przesądy, oparte na jednostronnej tylko ocenie, nieraz trzeba kapitulować z dawnych uroszczeń, objawia się nowa o sobie prawda na innej widziana płaszczyźnie, otwiera się wreszcie droga do męskiego wyzwolenia, z którego doniosłości dziś jeszcze trudno zdać sobie sprawę. Ostatnia uwaga nie wynika wprost z literatury kobiecej, w której odzywają się nawet odwetowe pragnienia ujarzmiania dawnego tyrana, lecz gdy rzucić okiem w dalsze perspektywy, widać możliwości jakiejś nowej męskiej reakcji, co wszakże jest dopiero zagadnieniem przyszłości. Aby ta ogólnikowa charakterystyka dość znamiennych lecz pewnych tylko zjawisk współczesnej literatury kobiecej nie była brana za obraz całej literatury pisanej przez kobiety, wystarczy wskazać przykład Dąbrowskiej, wznoszącej się w swym dojrzałym realizmie ponad jakąkolwiek kobiecą ekskluzywność czy niewyrozumiałość. Sięgając wstecz do Zapolskiej, która w niektórych swych powieściach, tych słabszych właśnie, była prekursorką dzisiejszych feministek, trzeba jednak przypomnieć jej rozsądne poglądy na temat emancypacji kobiet, a przedewszystkiem stwierdzić, że choć głęboko wnikała w krzywdę społeczną kobiety i mocno dopominała się o jej wyrównanie, jej osobisty stosunek do zagadnienia był mniej kobiecy, ile raczej męski. Nałkowska zaś, ta wielka i istotna odkrywczyni duszy kobiecej w literaturze polskiej, po tej duszy wzniosła się ponad siebie, aby być wszechludzką. Nałkowską wszelako, czego nie stawia się bynajmniej jako zarzut, nie zaciekawia problem dziecka. Zagadnienie macierzyństwa i prawa kobiety do dziecka w sposób logicznie bezwzględny ale życiowo krańcowy

przedstawia *Egipska pszenica* Pawlikowskiej. Z rozmaitych punktów kobiecego widzenia dzisiejsza literatura kobieca i to zagadnienie naświetla i analizuje. Wogóle zaś już z natury fizjologicznych i wychowawczych związków z dzieckiem, kobieta innemi oczami widzi także sprawy dzieci, co znowu otwiera specjalne perspektywy dla literatury kobiecej, w tym jednak kierunku obecne tendencje feministyczne raczej zwężają dawniejsze pole doświadczeń, zwracając natomiast wydatną uwagę na rolę seksualizmu, jaką Freud i jego szkoła wyznacza w życiu dziecka. I naogół literatura kobieca daje szerokie pole obecnemu rozrostowi seksualizmu, przyczem zauważyć należy, że właśnie kobiety piszące najśmielej tu sobie poczynają. Istnieje więc wiele przyczyn, dla których literatura kobieca może być rozpatrywana w swej całości jako pewna odrębna dziedzina zjawisk twórczych. Niezawsze, i dlatego podziału takiego w niniejszym obrazie literatury współczesnej konsekwentnie się nie przeprowadza. Ujmując zaś w jeden rozdział przegląd pewnej ilości piór kobiecych, ogarnia się nim nietylko feministki.

Za datę, około której ujawnia się żywy napływ piór kobiecych do współczesnej literatury polskiej, przyjąć można rok 1923, gdy w konkursie literackim dla uczczenia Zapolskiej, ogłoszonym przez wydawnictwo „Lektor", aczkolwiek nie ograniczonym do kobiet tylko, wszystkie trzy nagrody wzięły kobiety: Wanda Melcer-Rutkowska, Eugenja z Bierońskich Weinertowa (występująca pod pseud. Mieczysław Weinert) i Aurelja Wyleżyńska, nadto wyróżniono Herminję z Fischów Naglerową (pod pseud. J. Stycz). Z tych autorek laureatka II nagrody: EUGENJA WEINERTOWA pozostała dotąd autorką jedynej powieści: *Rękopis Ulryka Branda* (1923). (Nawiasem, przypomnieć warto, że podobny wypadek zdarzył się przed wojną: laureatka I nagrody na konkursie nowelistycznym *Tygodnika Illustrowanego* Z o f j a B a s s a k ó w n a (pseud. Zofja Antoninówna), autorka wybitnie oryginalnej i pięknej noweli: *Godzina, której nie było,* druk. tamże w roku 1910, pozatem jest nieznana). Powieść Weinertowej, na tle życia niemieckiego, rzetelnym i mocnym talentem, ciekawą psychologją, z dobrym realizmem ujmującą stany

anormalnych zjawisk duchowych, logiczną i spoiście związaną kompozycją oraz świetną polszczyzną rokowała duże nadzieje, które dotąd się nie zrealizowały. Natomiast pozostałe laureatki „Lektora“ rozwinęły żywą działalność literacką. WANDA MELCER (ur. 1896, przejściowo podpisująca się nazwiskami po mężach: Rutkowska, potem Sztekkerowa) debiutowała jako poetka (*Płynące godziny*, 1917; *Napewno książka kobiety*, 1920). O jej pierwszych utworach pisze Lorentowicz, że „przyniosły wytworną dojrzałość formy i pewien chłód marzenia, wyniosłość pozy, zapowiedź wielu możliwości twórczych, połączoną z bezgraniczną ciekawością życia i wytężoną kulturą umysłową“. Te same wyznaczniki działają w dalszej twórczości autorki, poszukującej niezużytych dróg a zarazem bardzo wrażliwej na zjawiska ostatniej chwili. Pociąga to za sobą niebezpieczeństwo zbyt łatwego ulegania literackiej modzie, co bywa też wskaźnikiem niewiary we własne siły, maskowanej właśnie pogonią za efektami o pozorach oryginalności. W pierwszych powieściach Wandy Melcer (*Józefina*, 1920; *Podwójne życie Piotra Wernera*. 1923; *Miasto zwierząt*, 1924) dążenie do nowej ekspresji osiąga wyniki ciekawe, miejscami nawet świetne. Obok dobrze opanowanego realizmu występuje równolegle bujna fantastyka, zorganizowana i przeprowadzona bardzo pomysłowo. Powab egzotyzmu znajduje nowe podniety w podróżach autorki (opisanych w książkach: *Turcja dzisiejsza*, 1925; *Nad srebrną rzeką*, 1927, o Argentynie). Na tem tle napisana powieść: *Narzeczona z Angory* (1928), przypominająca częściowo Moranda *Lewis et Irène*, głębiej jednak ujmująca zagadnienie nowego typu kobiety, daje ciekawie postawione charaktery i dobre próby nowych środków opisu, całość wszakże jest jakby puszczona, wskutek pośpiechu niedociągnięta. Tężyzna talentu, jędrność stylu i wnikliwość realizmu socjopsychologicznego najlepiej się wyraziły w szkicu powieściowym: *Święta kucharka* (1930). Wszystkie zalety i wady autorki występują razem zebrane w powieści: *Swastyka i dziecko* (1934). Gdy w pierwszych powieściach Wandy Melcer obraz życia ulegał poetyckiej deformacji w wizjach o wielokierunkowych napięciach, co dawało nie-

zupełnie jeszcze skrystalizowane, ale bądź co bądź sugestywne wrażenie wybitnej woli twórczej; gdy autorka następnie ze świeżym polotem pomysłowości odświeżała krajobraz egzotyczny zapomocą nowoczesnej problematyki społeczno-obyczajowej; gdy wreszcie w *Świętej kucharce* okazała się bystrą obserwatorką drobnoustrojów psychicznych; — w ostatniej jej powieści widzimy dwa znamienne objawy. Po pierwsze: jaskrawy trywjalizm w opisach szczegółów fizjologicznych, niezawsze trafnie zaobserwowanych, z czem łączy się napół fantastyczne tło geograficzno-polityczne z niewiadomo dlaczego wprowadzonem — bo niewyzyskanem — zagadnieniem rasizmu w mieszanem małżeństwie. Cała ta obliczona na efekt i mocno szarżowana część powieści — poza dobremi szczegółami — jest wogóle chybiona. Po wtóre: bardzo subtelnie wystudjowane i świetnie oddane dzieje powstawania i rozwoju uczucia macierzyństwa. Kilkadziesiąt stron powieści na ten temat należy do mistrzowskich osiągnięć i stwierdza ponad wszelką wątpliwość wysokiej miary talent autorki (wydającej ostatnio także reportaże społeczne, żywo i barwnie pisane, sięgające wgłąb bardzo istotnych zagadnień, zwłaszcza z bezpośrednich obserwacyj zebranych w badaniach środowiska żydowskiego). Talent to wszakże nierówny albo nieopanowany, wciąż zapowiadający wielkie możliwości twórcze, których dotychczas wypełnić nie zdołał. Skromniejszy ambicjami ale dużej kultury i pełny wdzięku talent kobiecy ujawnia trzecia laureatka „Lektora": AURELJA WYLEŻYŃSKA, z której powieści (*U złotych wrót,* 1921; *Niespodzianki,* 1923; *Księga udręki,* 1926; *Czarodziejskie miasto,* 1929; *Serce podzielone na ćwierci,* 1932) najciekawsza: *Z duszą twoją na ramieniu* (1933) jest właściwie w formę listów ujętym dziennikiem podróży po Hiszpanji. Listy te pisze Polka do przebywającego w Paryżu kochanka Hiszpana, którego ojczyznę zwiedza, oraz do przyjaciela Anglika. Taka forma pozwoliła wprowadzić z jednej strony bezpośredniość osobistych wrażeń i wyznań, z drugiej zaś dwojaki w stosunku do różnych korespondentów sposób ujmowania poglądów na widziane rzeczy. Bardzo piękne opisy są dobrze urozmaicone wnikliwemi refleksjami kulturalnemi,

psychologicznemi momentami korespondencji oraz dyskretnie się przewijającym wątkiem miłosnym. Jest to bezsprzecznie jeden z najwdzięczniej ujętych polskich opisów podróży, pomyślany oryginalnie i wybornie napisany.

HERMINJA NAGLEROWA (ur. 1890) po zbiorze poezyj (*Otwarte oczy*, 1921) wydała kilka tomów nowel (*Czarny pies*, 1924; *Motyw księżyca*, 1928; *Matowa kresa*, 1929), w których przeszła okres barokowej stylizacji i metaforyzacji, sięgającej aż niezamierzonego wyrazu śmieszności. Z tych nieszczęśliwych wynaturzeń talentu o charakterze z założenia realistycznym wyzwala się w powieści: *Zawalidroga* (1930). Zrzadka tu natrafiamy na jakiś gongoryzm stylu barokowego, a choć autorka nadal posługuje się obficie metaforami i epitetami, naogół nie rażą one poczucia realizmu. Charakterystyki ludzi i kilku różnych środowisk odznaczają się bystrą spostrzegawczością, dobrą intuicją i pomysłową rozmaitością, jakoteż śmiałym rozmachem w nagromadzeniu osób, zdarzeń i wątków, umiejętnie powiązanych w logicznie skomponowaną całość. Główną postacią powieści jest młody chłopiec, syn rozwiedzionych rodziców, którym zawadza na drogach ich osobistych przeżyć miłosnych. Rozwój psychiczny tego chłopca i jego stosunek do rzeczywistości został oddany bardzo przekonywająco. Z żywo postawionej galerji wielu osób najstaranniej i najszerzej opracowana matka chłopca. *Zawalidroga* nie jest tylko studjum obyczajowo-psychologicznem, lecz dokładnym obrazem całego ramami powieści objętego świata ludzi z ich namiętnościami rozwijającemi się w plastycznie uruchomionej grze życia.

Na tradycjach Orzeszkowej kształcił się subtelny i spokojny realizm WANDY MIŁASZEWSKIEJ (ur. 1895, z Jentysów, zamężnej za poetą dramatycznym Stanisławem). Powieści Miłaszewskiej są przeniknięte urokiem wspomnień przeszłości i szlachetną wzniosłością atmosfery moralnej. „Wieś czyni człowieka dobrym, tak jak miasto czyni go złym" — mówi autorka, zatapiająca się najchętniej w opowieści „o ludziach minionych, o ludziach z dawnego pokolenia" (*Cmentarz i sad* 1924; *Zatrzymany zegar*, 1925; *Kaczęta*, 1928; *Stare kąty* 1929,

i in.), a z najcieplejszym sentymentem odtwarzająca czar życia wiejskiego na kresach wschodnich, patrjarchalny obyczaj starych dworów ziemiańskich i wogóle ginący świat przedwojenny. Duchowo jej pokrewna HALINA MARJA DĄBROWOLSKA (ur. 1894) w ciekawie i oryginalnie pomyślanych nowelach (*Zielony parawan*, 1929), wyróżnianych na konkursach literackich, przeprowadza grzebanie złudzeń. Tę samą myśl szerzej rozwija w powieści: *Praca i miłość* (1935) w ramach dziejów kobiety, o charakterze prawym i otwartym, nieuginającym się pod brzemieniem ciężkich doświadczeń życiowych. Na odrębną uwagę zasługuje dobrze wystudjowane środowisko pracy biurowej. Mniej szczęśliwie wypadła sceniczna próba sił zdolnej autorki: *Przystań zbłąkanych* (wystaw. 1932), w której natrętnie odzywa się baśniowy styl dawniejszych utworów Szaniawskiego. W sferze tego samego wpływu powstał *Sobowtór* (wystaw. 1932) JANINY MORAWSKIEJ, która wszakże okazała samodzielny i tęgi rozmach dramatyczny w śmiałej technice aktu III-go, a widokiem tragicznego losu człowieka, bez swej winy zaplątanego w położenie bez wyjścia, osiągnęła wysoki stopień wzruszeniowego napięcia. W dziedzinie kobiecej powieści psychologicznej piękne możliwości zapowiadała MARJA HELENA SZPYRKÓWNA (*Pierwiosnki*, 1914; *Będziesz maleńką*, 1919), potem jednak obniżyła znacznie swą pierwotnie klasę artyzmu, o świeżym realizmie i głębszym oddechu poetyckim. Dobrym realizmem szczegółów obserwacyjnych, swobodnym tokiem żywej i ciekawej narracji, poczuciem humorystycznego stosunku do rzeczywistości i wyraźną żyłką kulturalnego dowcipu, ale i skłonnością do feljetonowych ułatwień, odznacza się ładny tom nowel JADWIGI KIEWNARSKIEJ (*Skazy na szczęściu*, 1932). Pogłębieniem psychologicznem, kulturą literacką i wnikliwą analizą kobiecych uczuć miłosnych wyróżnia się *Pamiętnik Marji* (1932) JOANNY RUDZKIEJ. Jest to pamiętnik kobiety o charakterze egocentrycznym, obciążonej dziedzictwem bezpłodnego myślenia, skłonnej do bezustannego analizowania własnych stanów psychicznych, pozbawionej oparcia moralnego, narażonej na ciągłe zawody uczuciowe, tem dotkliwsze, że

powstają na tle tęsknoty do wielkiej, dobrej miłości, której nie zdoła zaznać natura mimozowato czuła na najniklejsze odruchy niedostrojenia się mężczyzny, tem boleśniej odczuwająca brutalniejsze objawy jego bezwzględności. Taka charakterystyka rozwija się na pomysłowo podłożonej kanwie zdarzeń, w dobrze stopniowanem napięciu tragizmu osobistego, w miarę jego narastania umiejętnie łagodzonego wplataniem refleksyj literackich. Bardzo zręcznie wprowadziła autorka własne uwagi w przedmowie i w przerwach tekstu pamiętnika. Debiut to pióra typowo kobiecego, świadczy o poważnych zdolnościach literackich. Na Żeromskim kształciła swą pięknie paletyczną prozę HANNA MORTKOWICZÓWNA (ur. 1905), której powieść: *Gorycz wiośniana* (1928) jest dowodem rzetelnego ale i dobrze przygotowanego talentu. Odważnie i świeżo przestawia przeżycia podlotka, tajniki psychologiczne budzącej się kobiety, w ramach dość wprawdzie szczupłego zasobu spostrzeżeń, ale dokładnie przemyślanych, oddanych stylem jędrnym, o porównaniach trafnych i niezużytych. Podobnemi zaletami ujmują opisy podróży autorki, autem przez Europę: *Po obu stronach szosy* (1932) i zwłaszcza szeroko i nie bez celu dydaktycznego pomyślana książka: *Na drogach Polski* (1934). Wraz z autorką zwiedzamy tu dosłownie całą Polskę, przyczem autopsja jest raczej podnietą dla bogatej treści historyczno - kulturalnej, opowiedzianej zajmująco i z dużym polotem artystycznym. Rodzaj tej treści rozstrzyga o pięknie opisów, z których do najlepszych, bo najgłębiej odczutych, należy np. okolica Mickiewicza — Nowogródzkie. Mortkowiczówna jest również bardzo zdolną poetką, o formie wykształconej na najlepszych wzorach poezji polskiej i skłaniającej się do neoklasycyzmu. W liryce jej (*Jarzębiny*, 1924; *Niepotrzebne serce*, 1930) najsilniej wzruszają tony głębokiej uczuciowości kobiety, żywiołowo oddanej urodzie życia, lecz hamowanej refleksyjną zadumą.

Z powodu współczesnej poezji kobiecej pisał Zawodziński, że dotychczasowe „manifestacje talentów kobiecych nie mogły uchodzić za manifestacje kobiecości w poezji. Kobieta - poetka występowała, starannie ma-

skując swą płeć, czasem nawet używając w pierwszej osobie rodzaju męskiego. Chyba większa powściągliwość w wyznawaniu uczuć osobistych różniła jej twórczość od twórczości mężczyzny, podobnie jak suknia jej, bardziej jeszcze ukrywająca i deformująca ciało, niż ubranie męskie. Oczywiście, mowa o podległych kontroli świadomości stronach twórczości, przedewszystkiem o tematach. Erotyka, zamiast odgrywać, jak to wynikałoby z ustroju psycho-fizjologicznego kobiety, znacznie większą rolę, niż u poetów-mężczyzn, tak dobrze jak nie istniała (przynajmniej w Polsce; w innych literaturach znajdujemy takie rzadko rozsiane wyjątki, jak Louise Labé lub M-me Desbordes-Valmore). Jeśli pod koniec XIX w. w poezji modernistów zjawia się erotyk kobiecy, witany przez publiczność nie bez ciekawości i posmaku pikantnego skandalu, dzisiejszemu czytelnikowi wyda się on nietylko blady i nieśmiały w technice, lecz nadewszystko nijaki w charakterze przeżyć psycho-seksualnych. Inaczej być nie mogło. Ta abstrakcyjna kwintesencja uczuć wydestylowanych z pospolitości, która jedynie dochodziła do wcielenia w górne i konwecjonalne słowo języka „poetyckiego", jeżeli chodzi o miłość, nie nosiła już specyficznych znamion płci; była to wogóle „miłość", dla której ludzie zabijali się, choć nie wiedzieli, czy w doskonałej formie, jakby idei platońskiej, jest realnie możliwa: było to tematem rozmów w salonach i buduarach. Nawet kobiecość w „pogańskiej" poezji pani de Noailles (umyślnie bierzemy za przykład tę bardzo wielką i nowoczesną poetkę, sięgając do Francji, gdzie drażliwość w dotykaniu realjów miłości była zawsze mniejszą) jest jeszcze zbyt marmurowa, bliższa posągu antycznej bachantki, niż wędrującej przez współczesne życie śmiertelniczki. — Atoli w ciągu ostatniego ćwierćwiecza (pisane w roku 1928) przygotowały się i urzeczywistniły przewroty, dzięki którym kobieta wkroczyła do poezji we własnej postaci. W dziedzinie literatury jest to rozszerzenie zakresu tematów poezji przez wciągnięcie coraz to większych połaci konkretnego świata, dalsze wypieranie peryfrazy, lękliwego omówienia, odnowa wytartego języka poetyckiego, słowem wszechstronna pod względem treści i formy kon-

kretyzacja poezji. Może jeszcze większe znaczenie posiada przewrót w obyczajowości, uzewnętrzniony choćby w stroju: w spódniczce rozmiarów przepaski na biodrach, górną część ciała przykrywając czemś równie przejrzystem jak naszyjnik z trawy u plemion Bantu, kobieta dzisiejsza mogła się otrząsnąć z niemoty, dawniej przez wstyd kobiecy — jakże drażliwy — nakazanej. — Nowoczesność leży w samem wkroczeniu kobiecości — nie w jej formach. Choć może nie musi „umrzeć w życiu, co ma ożyć w pieśni“, w każdym razie pieśniorodne warstwy naszej duszy muszą dojrzeć w ciągu pokoleń. I teraz raczej znalazła swój wyraz tragicznie bierna miłośnica czy *precieusa* buduarowa, tajemnicza w swej codzienności kapłanka domowego ogniska czy dewotka prowincjonalna, a nie *sportswoman* czy garsonka. Nawet gdy lirę do ręki bierze wszechstronnie utalentowana gwiazda naszego sportu kobiecego, ukazuje tradycyjne oblicze kobiece, choćby z niezwykłą siłą i szczerością (mowa o H. Konopackiej). — Wyzyskanie nienaruszonych dotąd pokładów uczuciowych i zjawienie się paru wybitnych talentów dało uderzające rezultaty. Muszę to przyznać, choćbym ubolewał nieco, jako odbiorca poezji — mężczyzna, że w dziedzinie wkopanej tak głęboko fundamentami w podświadomość, w instykt, obcość podłoża przepłciowego, podobnie jak obcość podłoża rasowego, przeszkadza, uniemożliwia całkowitą identyfikację z poetą, uznanie jego poezji za własną. Zmusza natomiast do objektywniejszej kontemplacji estetycznej, rozważania jako dzieła sztuki wyłącznie, a nie jako własnego przeżycia utrwalonego w słowie“. — Uzupełniając dobrze ujmujące rzecz uwagi Zawodzińskiego, a nawiązując do myśli, wyrażonych na wstępie niniejszego rozdziału, zauważyć nadto trzeba, że w dobie dzisiejszej — jak podnosi Roman Dyboski, opierając się zwłaszcza na doświadczeniach angielskich — „znaczenie kobiet w literaturze i w całem życiu społecznem szersze zatacza kręgi i mocniej jest ustalone, niż kiedykolwiek dotąd“. Ale co, mimo napływu nowych talentów kobiecych do polskiej poezji, powieści, dramatu, publicystyki i — coprawda w znacznie mniejszym stopniu — do krytyki, jest także objawem zna-

miennym, a mającym poniekąd uzasadnienie w przytoczonych spostrzeżeniach Zawodzińskiego, że jeśli chodzi o zagadnienie praktycznego wyzwolenia kobiety i o charakterystykę nowego typu kobiety, autorki nasze sprawy tej albo nie podejmują, albo ledwo jej dotykają, gdy zaś pokuszą się o to, żadnej z nich nie udało się jeszcze stworzyć na ten najbliższy im temat dzieła naprawdę reprezentatywnego. A jeszcze ciekawsze, że właśnie mężczyzna, coprawda Kaden-Bandrowski, to zagadnienie nowej kobiety w powieściach swych najmocniej postawił i w najlepiej osadzonych perspektywach życiowych pokazał. Natomiast kobiety stały się nadewszystko rewelatorkami psychiki kobiecej, bezwzględną szczerością i drobiazgową dokładnością introspekcji oraz śmiałem odrzuceniem krępującego dawniej konwenansu znakomicie przewyższając swe poprzedniczki. Powiedzieć można, że element kobiecości przyczynił się poważnie do spotęgowania odrębnego artyzmu powieści Nałkowskiej i Dąbrowskiej, poezji Iłłakowiczówny i Pawlikowskiej, ale znaczenie tych czterech wielkich talentów kobiecych we współczesnej literaturze polskiej znalazło pozatem oparcie w innych wyznacznikach twórczych. W swej tematyce najbardziej z nich kobiecą jest Pawlikowska. Z pozostałych poetek wzruszeń kobiecych do ciekawszych należą: Irena Tuwim, Marja Morstin-Górska i Beata Obertyńska. Na rozwoju ich artyzmu zaważył poczęści wpływ Pawlikowskiej, ale nietyle ją naśladowały, ile raczej czerpały z jej twórczości podnietę do własnych poszukiwań na drodze bezpośredniego liryzmu. W wierszach IRENY TUWIM (siostry poety Juljana T.; *24 wiersze,* 1921; *Listy,* 1926; *Miłość szczęśliwa,* 1930), zrazu nieco rozwiewnych, nazbyt impresjonistycznych, rozpływających się w ogólnym kolorycie nastrojowym, później lepiej skonkretyzowanych, bardziej realistycznych, — przejawia się głęboka uczuciowość kobiety, szczerze wyrażającej niezaspokojoną potrzebę miłości. Takie zaś utwory Ireny Tuwim, jak *Ręce (z Listów)* albo *Miłość szczęśliwa* (z cyklu o tymże tytule), mogą być zaliczone do najpiękniejszych naszych liryków kobiecych. MARJA MORSTIN-GÓRSKA (ur. 1894, siostra poety Ludwika Hieronima Morstina; pseud. Marja

Leliwa) po dwóch zbiorkach wcześniejszych (*Elegje wiosenne*, 1927; *Błyski latarni*, 1922) w cyklu: *Krąg miłości* (1929) dała piękny pamiętnik poetycki miłości małżeńskiej, od pierwszych wzruszeń rozbudzonych uczuć, przez późniejsze przemiany, aż po wyznania „po latach razem spędzonych“, gdy zapomina się już o kształtach miłowanego człowieka, aby czuć go „nie przez złud kolory, jeno tak, jak tęskniąca, mądra ręka ślepych“. Mimo wyraźniejszą już, niż u Ireny Tuwim, zależność od Pawlikowskiej, poezja Morstin-Górskiej ma znamię własne głęboko odczutego liryzmu, szeroko rozpiętą skalę wrażliwości na zjawiska świata zewnętrznego i zaciekawia artyzmem w odtwarzaniu rzadko opiewanego tematu. BEATA OBERTYŃSKA (z Wolskich, ur. 1898) debiutowała powieścią: *Gitara i tamci* (1925), z subtelnym wdziękiem pietyzmu wspomnień i z dobrą kulturą literacką odtwarzając urok pamiątek i nastrojowe obrazy przeszłości. Z jej utworów poetyckich (*Pszczoły w słoneczniku*, 1926; *O braciach mroźnych*, 1930; *Głóg przydrożny*, 1932; *Klonowe motyle*, 1932) przemawia łagodny czar kobiecości, zaprawiony melancholijnym tonem dojmującego smutku. Miejscami odzywają się echa Pawlikowskiej, a Zawodziński wyraził się nawet, że gdyby nie było tej ostatniej, Obertyńska zajęłaby jej miejsce. Ma ona jednak swój własny pogląd na świat, wyrażający się spokojniej i głosem jakby ściszonym. Poezja to domowego zacisza o barwach spłowiałych, na tle wsi, widzianej bezpośrednio, oczami nieunikającemi naturalistycznych obrazów życia, które jednak w wierszach poetki bywają przybrane kwiatkiem sentymentalnego pół-uśmiechu a pół-drwiny. Odrębnym czarem poezji Obertyńskiej jest wogóle pewna połowiczność, wytworne stąpanie wąską ścieżyną, na której spotyka się żywa jeszcze przeszłość z nieśmiało wdzierającą się już teraźniejszością. Z liczniejszego zastępu epigonek na wyróżnienie zasługuje HELENA JANUSZEWSKA (*Dom na wyspie*, 1930; *Exodus*, 1932), której efektowna liryka o wątkach epickich opiera się na pomysłach i wzorach czerpanych głównie od Iłłakowiczówny i poniekąd ze wspólnego nurtu skamandrowego. Wtórny charakter natchnień literackich widoczny jest również

w poezjach FELICJI KRUSZEWSKIEJ, talent to jednak samodzielny, o bardzo wysokiej kulturze intelektualnej i o głębokim podkładzie filozoficznym. W utworach wcześniejszych (*Przedwiośnie*, 1923; *Stąd dotąd*, 1925; *Siano*, 1927) przeważała chłonność zmysłowego widzenia świata, namiętny zachwyt urodą życia, bujny rozmach wyobraźni. W książce wspomnień z lat dziecinnych (*Błękitny ogród*, 1928) żywo drga struna liryzmu patrjotycznego. Ale już artykuł o Williamie Blake'u (w *Wiadomościach Liter.* 1927, nr. 191) wskazywał zwrot poetki do zagadnień metafizycznych, nawet mistycznych. W nowym zbiorze poezyj: *Twarzą na zachód* (1932) znika dawna żywiołowość i bezpośredniość, ustępując filozoficzno - etycznej postawie duchowej i subtelnej wnikliwości psychologicznej. Z dotychczasowych wszakże utworów Kruszewskiej największe znaczenie ma dramat: *Sen* (1928; napis. 1925). Z powodu wystawienia go w teatrze „Reduta" pisał Wiktor Piotrowicz (ob. jego książkę: *W nawiasie literackim*, 1930), że Kruszewska „stanęła na pograniczu teatru tradycyjnego i rewolucyjnego. Z teatrem dawnym łączy jej utwór konstrukcja ideowa bardzo zwarta i logiczna, z teatrem nowym bogactwo splotu elementów formalnych sztuki, działających siłą swojej ekspresji scenicznej. To stanowisko pośrednie cechuje wybitna ekonomja słów i akcji, to znaczy elementów treści wewnętrznej, ideowej, dająca jednocześnie maximum zdobyczy czysto formalnych, składających się na jednolitość ideową i formalną utworu. Treścią sztuki jest walka ze złą rzeczywistością, odwrócenie się od współczesności takiej, jaka jest i nawoływanie do życia twórczego, będącego nieustającym czynem. Ważniejsze od treści utworu jest to, że autorka z siłą niepowszednią umiała narzucić widzowi swoją wizję twórczą, każąc mu przeżywać z nią to, co stanowi kręgosłup ideowy utworu. A jest on bardzo jednolity i harmonizuje w zupełności z formą sztuki. Kto ciekaw zajrzy do poezji autorki i stwierdzi z nadzwyczajną przyjemnością, jak wierna sobie jest Kruszewska w swojem *credo* ideowem. Wszystkie motywy tej poezji — ogólne i osobiste, społeczne i indywidualne — znalazły w *Śnie* wyraz pełny i konsekwentny, świadcząc

o skrystalizowanej duchowości i jej równowadze ideowej. W utworze Kruszewskiej, jak przystało na sztukę, zbliżającą się do teorji czystej formy, wielkie znaczenie posiada gra świateł i kolorów. Poezje autorki wykazują głębokie znaczenie, jakie nadaje poszczególnym kolorom, składającym się u niej na jakąś metafizykę barw. Ale skoro mowa o metafizyce, trzeba podkreślić z całą siłą głęboki podkład metafizyczny twórczości Kruszewskiej". Dodać tu jeszcze należy, że z treścią metafizyczną łączy się u poetki mocne poczucie odpowiedzialności moralnej, co nadaje jej utworom wrażenie zarazem tajemniczej głębi i surowej prawdy, a wskutek czego bezpośredniość liryzmu jest silnie otamowana myślą i wolą.

Zjawiskiem bardzo dodatniem nawskroś kobiecej literatury są utwory MARJI KUNCEWICZOWEJ (ur. 1897, z Szczepańskich). Jej pierwsza książka: *Przymierze z dzieckiem* (1926) zwróciła odrazu uwagę żywą bezpośredniością inteligentnego stylu i szczerem postawieniem zagadnienia macierzyństwa w chwili jego powstawania. Podobnemi zaletami kobiecej szczerości odznacza się: *Twarz mężczyzny* (1927). Język naturalny i prosty, lecz jędrny, soczysty, śmiały, unikający szablonu — najlepiej określa indywidualność autorki, bardzo zresztą wrażliwej na przejawy współczesności (ob. jej zbiór feljetonów: *Dyliżans warszawski,* 1935), co przejawia się i w układzie zdań, krótkich a zwartych, i w porównaniach, branych nie z literatury, lecz z własnego widzenia świata. Widzenie to niezupełnie opanowane, nieco chaotyczne, może być też uważane za znamię naszej doby, o charakterze nieustalonym, przejściowym, ale wynika z głębszego podłoża psychiki bardzo subtelnej i bardzo kobiecej. Psychiki tej najlepszym dotąd wyrazem jest cykl opowieści o Kazimierzu nad Wisłą: *Dwa księżyce* (1933). Przeciwstawia w nich autorka dwa światy: osiadłą ludność prowincji i przybyszów z szerokiego gościńca życia, spędzających tu letnie wywczasy, a wnoszących zamęt do uregulowanego spokoju półmiasta a półwsi. Kuncewiczowa niejako dociera do źródeł egzotyzmu, wyrażonego i tytułem książki, najlepiej uzasadnionym treścią, w której jednolicie skomponowany obraz środowiska ma przedziwny

powab ciągłej niespodzianki, wywoływanej przez wzajemną styczność dwuch różnorodnych plemion duchowych, w swoich osobnikach po obu stronach najciekawiej zindywidualizowanych, choć pokazanych w szkicach o barwach pastelowych, ale dokładnie scharakteryzowanych, za każdym razem z innego aspektu życiowego, do którego wnikliwa intuicja autorki zawsze najlepsze znajduje podejście, aby dać pełny obraz człowieka, nie gubiąc przytem kontrastu, przez jaki się ten obraz uwydatnia. Moment organizowania piękna, upostaciowanie zagadnienia metafizycznego w ślepym Michale, tegoż rola z głosem zdrowego rozsądku naprzeciw pijanej Izy z rozteatralizowanej chałupy artystów, z drugiej zaś strony loteryjne nadzieje żydka Mistiga i małżeństwo Pytkowskich — oto z wielu innych wybrane dla przykładu ciekawsze epizody, a poniekąd punkty kulminacyjne w cyklu opowiadań, gdzie mistyczna nastrojowość wybornie się kojarzy z trzeźwym realizmem. W całości *Dwa księżyce* zniewalają czytelnika wielkim wdziękiem poetyczności, odkrywanej w zdarzeniach i ludziach powszednich, oraz tem odrębnem zabarwieniem oryginalności, jaka nie jest sztucznie urobiona, lecz objawia się najnaturalniej i najprościej, choć za nią ukrywać się może duży wysiłek świadomej pracy intelektualnej. Kuncewiczowa napisała nadto sztukę teatralną: *Miłość panieńska* (wystaw. 1932; wyd. 1933). Sprawa macierzyństwa jest tu węzłem dramatycznym, rozstrzygającym o przemianie psychicznej bohaterki, ale ukazanym ubocznie, bez wydobycia na scenie pełnych stąd konsekwencyj, co zresztą nie leżało ani w intencji ani w założeniu sztuki, pomyślanej z węższego aspektu rodzinno - obyczajowego. Brak w niej jednak koncentracji motywu ideowego, którym właśnie dziecko stać się było mogło, a dość ryzykowny pomysł inscenizowania zabiegu szpitalnego chybił, gdyż autorka nie umiała znaleźć właściwego skrótu widzenia teatralnego. Wszelako żywa ekspozycja środowiska, plastyka charakterystyk osób drugorzędnych i dobra wyrazistość niektórych (nie wszystkich) efektów scenicznych wskazują, że także w dziedzinie dramatu Kuncewiczowa naprawdę ma talent.

Wybitnie już zarysowaną indywidualnością twórczą

jest EWA SZELBURG-ZAREMBINA (ur. 1899; przedtem Szelburg-Ostrowska). Po wcześniejszych utworach dla dzieci, które i nadal wydaje, w pierwszych swych utworach powieściowych (*Ta, której nie było*, 1925; *Polne grusze*, 1926, nagrodz. na konkursie „Świata Kobiecego"; *Dokąd*, 1927) nie znajduje jeszcze autorka własnego wyrazu dla wielkich zagadnień metafizycznych, niepokojących jej psychikę, ale wizyjność wyobraźni i widoczny wysiłek emocjonalno-intelektualny wskazywały odrazu, że ma się do czynienia z poważnym talentem, poddającym się chwilowo naciskowi gotowych form dla utrwalenia wibrującej fali myśli i pomysłów. W *Polnych gruszach* z dużą siłą ekspresji egoistycznemu sknerze wiejskiemu przeciwstawia pogodną duchem kobietę o czynnej dobroci miłosiernego serca. W *Dziewczynie z zimorodkiem* (1928) ramy opowieści o tęsknocie do własnego osiedla zamykają poemat prozą na cześć przyrody. Obraz życia przeobraża się w wizję symboliczną, w której Iwa-Ewa wypuszcza z swych rąk zimorodka, nieschwytanego przez wpatrzonego w dziewczynę Adama, a półobłąkany Gajduś jest uosobieniem przyrody w stylu romantyczno-szekspirowskim. Natomiast proza autorki kształtuje się pod silnym wpływem Kadena-Bandrowskiego. W tym czasie jest to zjawisko dość szeroko rozpowszechnione, a u naśladowców prowadzące do barokowych wynaturzeń (np. w nowelach Naglerowej), co wywołuje reakcję (por. artykuły Irzykowskiego: *Metaphoritis a złota plomba* i in. w książce: *Walka o treść*, 1929; Ireny Krzywickiej: *Jazgot niewieści czyli przerost stylu* — w *Wiadomościach Literackich* z r. 1929) oraz zwrot do prostoty i klasycyzmu. Żywiołowo romantyczna natura Ewy Szelburg przechodzi ewolucję w innym kierunku, ku zgęszczaniu ekspresjonizmu. Na tej drodze pierwszą jej szerzej zakrojoną próbą powieściową jest *Chusta św. Weroniki* (1930), wnikliwie i śmiało sięgająca w tajniki duszy kobiecej. Nie ustąpiła tu jeszcze skłonność do symboliki, zwłaszcza w rozdziałach wstępnym i ostatnim powieści, grzeszącej przez to niejasnością, także niedoborem bezpośredniej wymowy, wynikającym zapewne z przeżywania przez autorkę własnych doznań przez pryzmat literatury,

co przejawia się nawet reminiscencjami (np. na str. 166 z Żeromskiego, na str. 167 z *Ofiary królewny* Lemańskiego). Sztuczność stylizacji występuje i w zasadniczym pomyśle psychicznego ustroju bohaterki powieści. Jej stosunek do życia jest patologiczny, jej klęskę życiową sprowadza chorobliwa wyobraźnia, pozażyciowe wymiary ma też końcowe ukojenie, najsłabszy i logicznie nieumotywowany rozdział utworu. Wszelako w takich ramach mieści się bardzo oryginalnie powzięte i konsekwentnie przeprowadzone studjum irracjonalnej duszy kobiecej. Niektóre fragmenty powieści, zwlaszcza rozdziały środkowe, zawierają obfity zasób świetnych spostrzeżeń, oddanych bardzo sugestywnie a z nader subtelną dyskrecją, głęboko wnikających w najsłabsze drgnienia i odruchy psychiczne. Gdyby cały utwór był utrzymany na równym poziomie harmonijnego zestrojenia treści z ekspresją, *Chusta św. Weroniki* należałaby do najlepszych polskich powieści kobiecych, wśród których i tak odznacza się rzetelnością wysiłku twórczego w poszukiwaniu nowych dróg, w twórczości zaś autorki wyraża krystalizację oryginalnego talentu, który pelnię swoją osiągnie w następnej powieści. Tymczasem Ewa Szelburg zwraca się do dramatu: w *Ecce Homo* (1932) i *Sygnałach* (1933), śladem Rostworowskiego, usiłuje wskrzesić formę dawnych misterjów, aby ożywić ją nową treścią współczesnej rzeczywistości społecznej. Pierwszy z tych dramatów jest misterjum wielkanocnem, przenikniętem dojmującem współczuciem dla ludzkiej nędzy i krzywdy, najwyższe napięcie tragizmu osiągającem w scenie, w której inwalidom wojennym przeciwstawia się tłum ludzi zdrowych. Dramat o charakterze abstrakcyjnym, gdzie aktorem jest ludzkość, przedstawiona w zmieniających się obrazach różnych środowisk, był z założenia zadaniem trudnem i niewdzięcznem. Mimo to ma on sugestywną wymowę buntu społecznego, dobrze zorganizowane sceny zbiorowe i niewątpliwe wartości widowiskowe. Równie głęboko odczuta myśl społeczna i te same wady abstrakcyjnych alegoryj występują w *Sygnałach*. Nasuwa się zestawienie z *Marchołtem* Kasprowicza, który swemu misterjum poetyckiemu umiał nadać plastyczne kształty realnego życia,

najściślej związanego z psychicznemi dziejami autentycznego człowieka. Tego realizmu brak jest właśnie ludzkim postaciom *Sygnałów,* potraktowanym jak marjonetki. Ambitny zamiar stworzenia *Nieboskiej Komedji* albo *Róży* czasów dzisiejszych na razie zawiódł, a daleko mu do tej siły ekspresji, jaką widzimy w pokrewnych rodzajem literackim *Strasznych dzieciach* i *Miłosierdziu* Rostworowskiego. Ta próba wstrząśnięcia sumieniem społecznem i na scenie nie miała powodzenia. „Jako utwór, — pisał po jego wystawieniu Boy-Żeleński (ob. jego *Romanse cieniów,* 1935) — rzecz jest bardzo nierówna. Jedyne może bezpośrednio przez autorkę odczute momenty, to owe przejmujące — ale znowuż raczej życiowe niż artystycznie — obrazy kobiecej niedoli, skupione w akcie pierwszym, w głodnej wiejskiej chacie, w trzech postaciach kobiet: matce już bezpowrotnie zdeptanej przez życie; żonie szamocącej się jeszcze z przekleństwem rozpaczy na ustach, i młodej dziewczynie, która — coprawda w mocno literacki sposób — daje wyraz tęsknotom swojej bezmiłosnej młodości i „krasy". Ale, od chwili wstąpienia na scenę symbolicznego Adama, rzecz zmienia się w dość zdawkową publicystykę dramatyczną". Tom. *Krzyże z papieru* (1934) zawiera utwory dwojakiego rodzaju. Charakter artystyczno-literacki ma cykl opowiadań: *Oczami dziecka.* W tych pięciu nowelach, wewnętrznie złączonych jednością nastroju lirycznego wrażeń tego samego dziewczęcia, dała Szelburg-Zarembina dowód dojrzałego artyzmu wysokiej miary. Świetna konkretyzacja tworzywa realistycznego, wnikliwy wgląd w duszę dziecka, zdolność sugestywnie wizyjnego odtwarzania świeżego spojrzenia na rzeczywistość, znakomicie wytrzymana perspektywa psychologiczna i celowy umiar ekspresjonizmu na pograniczu subjektywnego liryzmu a objektywnej epiki, — otrzymały ramy tematowe o wątkach pomyślanych oryginalnie, skomplikowanych aż niepokojąco i przedstawionych z wybitnie dramatycznem napięciem. Te same zalety na szeroką skalę rozwinie autorka w następnej powieści. Z wielkim taktem, narówni dydaktycznym, jak artystycznym, wprowadza momenty moralne, wynikające bezpośrednio z biegu i życiowego

oblicza zdarzeń, a stanowiące wprost środek techniczny, wyznaczający charakterystykę psychologiczną i poniekąd socjologiczną. Istotna dla autorki *Sygnałów* skłonność do moralistyki społecznej występuje ze swobodą w pozostałych szkicach *Krzyżów z papieru*. W znacznej części są to reportaże publicystyczne, ale przepojone liryzmem osobistego wzruszenia, dogłębnem współczuciem dla ludzkiej niedoli i oskarżycielskiem oburzeniem na niesprawiedliwość lub krzywdę. Nawet sobie samej czyni autorka wyrzut: „Wszystkie zbrodnie świata dzieją się z moją wiedzą, przy moim współudziale“. To poczucie winy Piłatowej ma wyraz rzetelnej i wzruszającej szczerości. Nie wynika stąd wszakże, aby autorka umiała znaleźć rozwiązanie dla niepokojących ją zagadnień. Wobec powszedniego dnia odrodzonej ojczyzny powtarza za Słowackim pytanie: jaka? Z pokazanych fragmentów życia społecznego, dobranych z niedoli nizin lub z sali sądowej, pośrednio występuje bolesny zawód na widok ideału, który sięgnął bruku. W swej publicystyce, jak w swej twórczości literackiej, zajmuje autorka postawę nawskroś romantyczną. Rzekoma literatura faktu odsłania tu swe podłoże krańcowo idealistyczne, na którem niema miejsca dla realnego poczucia surowej prawdy społecznego życia. Wydana ostatnio powieść Szelburg - Zarembiny: *Wędrówka Joanny* (1935) stanowi dopiero część pierwszą cyklu: *Matka Judasza*. O jej problematyce, zanim ukazała się całość, mówić byłoby przedwcześnie. Ogólne jej wartości formalne wskazano już wyżej. Stwierdzić tu nadto należy, że ta pełna zmysłowo odczutego witalizmu powieść, której akcja rozgrywa się w wymiarach niesłabnącego na chwilę napięcia tragizmu życiowego, wszelako bogato urozmaiconego barwnie mieniącym się korowodem posągowo kształtujących się postaci, pokazanych w szeregu żywo po sobie następujących zdarzeń, — sięga w mistyczne sfery ludzkiej rzeczywistości. Napozór jest to powieść napół obyczajowa a napół fantastyczna; ścierają się w niej przytem różnorodne refleksy wpływów literackich, sięgających nietylko Berenta i Żeromskiego ale i Sienkiewicza (tego ostatniego np. w zalotach Potoczka do Joanny); niepospolita pasja malarskiego wizjonerstwa tworzy mnó-

stwo przykuwających swą ekspresją obrazów o bardzo szeroko rozpiętej skali barw, od jaskrawych do łagodnych (por. np. najście szczurów a ogrodową scenę miłosną u Tawułów w Żeleźnie); przebywamy tu wciąż w atmosferze jakby z pogranicza marzeń sennych i naturalistycznie realnej jawy; nadewszystko wszak toczy się wielka gra namiętności, żywioł erotyzmu wyzwala się z nieprzepartą siłą i osiąga najwyższe punkty uczuciowego wrzenia. Powieści tak wyłącznie ogarniętej i dogłębnie nasyconej mistycznym żarem ekstazy miłosnej drugiej niema w naszej literaturze kobiecej. Nawet u Zapolskiej. I niema tu wcale jakiejś perwersji (jak w *Kobiecie bez skazy* Zapolskiej, w niektórych wcześniejszych powieściach Nałkowskiej albo w książkach M. J. Wielopolskiej) ani rozkoszowania się zmysłową urodą życia (co częściej się zdarza), lecz właśnie najzupełniej naturalny, tylko jakby metafizycznie rozżarzony, żywioł tragicznej miłości, tej wielkiej miłości, poza którą niema świata. I to znowu nadaje *Wędrówce Joanny* charakter nawskroś kobiecy, różniąc ją przez to zasadniczo od jakiejkolwiek na ten temat twórczości męskiej, nie wyłączając zanurzonych w metafizyce płci powieści St. Ign. Witkiewicza. Wyznacznikami ideowej rozpiętości zdarzeń i charakterów są dwa wyznania, jedno spętanej więzami Julji: „Nie kochaj nigdy nikogo, Joanno. Nie warto“, — drugie w myśli nawiązującej do tamtego wspomnienia Joanny: „Wiedziała, że warto jest kochać. Że tylko to warto“. Jaką odpowiedź przyniesie ciąg dalszy *Matki Juliasza,* przewidywać byłoby bezcelowe. Poczekajmy, aż ...a ją autorka.

Zdolnością twórczego przekształcania zdarzeń i przeżyć codziennych w widzeniu artystycznem, przez co dopiero nabierają one pełnej wymowy realizmu, wyróżniła się POLA GOJAWICZYŃSKA, i to z miejsca pierwszym swym zbiorem nowel górnośląskich: *Powszedni dzień* (1933, z przedmową Ignacego Matuszewskiego, b. ministra skarbu). Tom to o nierównej dojrzałości. Popsuła w nim wiele tendencja patrjotyczna, bardzo szlachetna i szacowna, zwłaszcza na tle opisywanych przez Gojawiczyńską walk narodowych i stosunków górnośląskich,

ale są to zawsze sprawy najtrudniejsze do wyrażenia w sposób zgodny z artyzmem. Tam jednak, gdzie debiutująca autorka przedstawia obrazy i charaktery ze zwykłego życia, osiąga wysoki poziom ekspresji, najlepiej dostosowanej do przedmiotu, a w takiej np. *Maryjce* dała nowelę wręcz doskonałą. W powieści: *Ziemia Elżbiety* (1933) na to samo tło regjonalne wprowadza Gojawiczyńska szeroko rozwinięty obraz obyczajowo - społeczny, zogniskowany w losach i przeżyciach świetnie zindywidualizowanych w swej prawdzie psychologicznej matki i córki, pokazanych w realnej atmosferze środowiska, którego klimat duchowy — zapewne nie bez wpływu literackiego — bardzo przypomina Hamsuna. Nie wszystko tu jeszcze należycie zestrojone, wymowa społeczna zakończenia jest mechanicznie doczepiona do niezwiązanej z nią niczem akcji powieściowej, zdarzają się niedociągnięcia w szczegółach i nawet dotkliwe wady kompozycyjne, ale powieść ma naprawdę dobry rozmach epicki i, podobnie jak poprzednie nowele autorki, ujmuje odrazu swym charakterem realistycznej prostoty. Trzeba wszelako wyjaśnić, że prostota to pozorna i tylko zewnętrzna. Obierając tematy ze środowiska ludzi pracy, należało je przedstawiać w sposób odpowiadający społecznym i kulturalnym wymiarom rzeczywistości. Gojawiczyńska życie to musiała poznać bezpośrednio i dokładnie, bo nietylko najszczegółowiej je odtwarza, ale i odczuwa jego rytmikę, wyrażając ją indywidualnym kolorytem swej prozy. Pod tokiem zdań niewymuszonych, kształtujących się z naturalną swobodą wypowiedzi, nurtuje podskórnie wartki strumień liryzmu, przedzierający się jakby między wierszami tekstu, niepostrzeżenie wprowadzając atmosferę wzruszenia uczuciowego. Ten sam czynnik przejawia się w sposobie psychologicznego naświetlania ludzkiej rzeczywistości na tle szarzyzny dnia powszedniego. Gojawiczyńska nie sili się wcale o drobiazgowe opisy, lecz każdy potrzebny dla zamierzonego celu szczegół najkrócej wskazuje, a tylko przez samo umieszczenie go w danej, nie zaś innej chwili, wydobywa zeń możliwie największą sumę napięcia emocjalnego. Pod pozorami zewnętrznej prostoty tai się więc rozległa skala

artyzmu. Artyzm to w dużej mierze intuicyjny, powstający bezwiednie, wynikający z natury talentu autorki. Nie znaczy to, aby nie był zasilany zzewnątrz. Na rodzaj stylu autorki wpłynęli niewątpliwie Nałkowska i pisarze skandynawscy, zwłaszcza wskazany już Hamsun, którego Gojawiczyńska była zapewne pilną czytelniczką, zanim jęła się sama pracy literackiej. Wpływ ten, aczkolwiek wyraźny (np. malarz Biernacki, człowiek ze świata, w *Ziemi Elżbiety,* postać wybitnie hamsunowska), został tak dobrze przyswojony, że stanowi jakby osobisty czynnik artyzmu Gojawiczyńskiej, co dobitnie się przejawia w następnej jej powieści: *Dziewczęta z Nowolipek* (1935, 2 tomy). W obu książkach poprzednich stosunek autorki do przedmiotu uległ epickiej objektywizacji, w utworze zaś ostatnim wątek realistyczny ujęto jakby lirycznie. Niema żadnych faktycznych podstaw do twierdzenia, że oddziaływał tu autobiograficzny klimat wspomnień dzieciństwa i młodości. Odbiera się jednak wrażenie, iż autorka sporo tu czerpała z pamięci osobistych doznań i przeżyć, przenosząc je częściowo na niektóre postaci powieści. Gdy np. Frania, wyróżniona w szkole za ćwiczenie stylistyczne na dowolny temat, zapytana przez nauczycielkę: „co chciałaś przez to, Franiu, powiedzieć, przez to ciemne, ostatnie okno?“ — „nie odpowiada; ona nie wie; bąka: to się tak samo ułożyło“ — skłonni jesteśmy mniemać, iż autorka mówi może o sobie. Że więc zdaje sobie sprawę z intuicjonizmu swej metody twórczej. Ale taka świadomość wyjaśnia też, dlaczego ów intuicjonizm, czyli — jakby dawniej powiedziano — natchnienie, staje się doskonalonym i celowo wykorzystanym środkiem technicznym artyzmu. Zwierzała się kiedyś Gojawiczyńska (ob. *Wiadomości Liter.* 1934, nr. 564), że pierwszym bodźcem do napisania *Ziemi Elżbiety* było widzenie żywiołowego pochodu bezrobotnych, jakim tę powieść zakończyła. Wobec *Dziewcząt z Nowolipek* wysunąć można domniemanie, iż podobne tutaj znaczenie ma scena, w której Bronka, uległszy własnemu popędowi i oddawszy się bez przekonania różnym mężczyznom, sponiewierana i zrezygnowana, ale panująca nad położeniem i świadomie wyzyskująca swe kobiece przewagi (czy nie

odzywa się tu znowu echo *Łuku* i następnych powieści Kadena-Bandrowskiego?), przeżywa wewnętrzną katastrofę, widząc swego prawdziwego kochanka na czele mijającego oddziału Legjonistów. Do tej bowiem kulminacyjnej sytuacji zmierzają różne wątki treściowe powieści, w swych linjach kierunkowych naznaczone bardzo dyskretnie, ale dostatecznie jasno postawione i konsekwentnie przeprowadzone. Tyczą się one trzech zagadnień: popędu płciowego, środowiska społecznego i ojczyzny. Powieść się dzieje w okresie od rewolucji 1905 roku aż po okupację niemiecką Warszawy. Tło historyczne zaznaczone ogólnikowo, bo świat tu jest widziany oczami dziewcząt, od strony środowiska rzemieślniczego i sklepikarskiego Nowolipek. O tem środowisku mówi Amelcia do aptekarza, gdy ten ją zaprowadził do teatru na *Irydiona*: „Pan mówi o historycznych chwilach — ale cóż my?... na Nowolipkach? My odczuwamy tylko brak chleba, czy nafty, czy cukru i na tem się wszystko kończy“. Atoli już jeden z pierwszych a najpiękniejszych rozdziałów powieści zawiera pojęcie ojczyzny, uświadamiane przez nikłe powiewy tradycyj i pieśni, rozwijane pokryjomu w szkole przez nauczycielkę, która odpokutuje to przeniesieniem na inne stanowisko. Później na tematyce śpiewanych na Nowolipkach pieśni dyskretnie zaznacza się przesunięcie punktu ciężkości w kierunku pogłębienia świadomości klasowej. Sprawa służby strzeleckiej Ignasia Piędzickiego, należącego już do innego środowiska, rozwija się poza powieścią, w której była potrzebna do końcowej pointy. O Legjonistach idzie słuch: to nasi, a gdy podnoszą się na ich cześć okrzyki, oni na to nie reagują, bo im zabronili niemieccy okupanci. Cały ten motyw ojczyzny, zgęszczony w przytoczonych epizodach, jest w powieści przeprowadzony z wybornym umiarem ograniczenia i z żywem poczuciem rzeczywistości społecznej. Co mówi autorka o jednej z dziewcząt z Nowolipek, że obca jej była „wykrętna wieloznaczność wielkich słów“ (samo to sformułowanie jakże przypomina Nałkowską!), to samo powtórzyć może o sobie. Tenże prosty stosunek do świata, widzianego zawsze od strony faktów, rozwija się w wątku środowiska społecznego,

którego wielorakie aspekty są pokazane w indywidualnych przeżyciach dziewcząt z Nowolipek. Wylatującą nad poziomy młodość zewsząd przygniata szarzyzna powszedniego dnia pracy i troski o chleb. Gdy Bronka, zostawszy sama po ewakuacji rodziny do Rosji, wyprowadza się z mieszkania, oczom jej taki przedstawia się widok: „Po zburzonym pawlaczu widniały w ścianach głębokie dziury, czerwone od rozkruszonej cegły, w kącie piętrzył się stos wiórów i rozrzucona kupka obrzynków drzewnych. Ślady na podłodze po stojącym tam do wczoraj warsztacie ojca. Ślady na ścianie po wiszącej tam szafce na narzędzia, gwóźdź, na którym wisiała piła. Jakto — to jest wszystko, co pozostaje po człowieku, po jego strasznej pracy, — ślad na ścianie? Do tego tylko zmierzały te wszystkie zmagania się i nieukojenia ojca?“ Dziewczęta próbują wyrwać sie ze swego środowiska, ale zetknąwszy się ze światem na wyższym szczeblu drabiny społecznej, doznają tylko rozczarowań. W tem przejściu z jednego do drugiego świata wykolejają się i rodzi się w nich zawiść. „Nasze matki — mówi Frania do Bronki — lżej znosiły to wszystko, nie umiały czytać ani pisać, to jest lżej, mówię ci, kiedy się nie rozmyśla“. Bronka, zaznawszy goryczy świata, pracując w komitecie na Pradze, obojętnieje na wszystkie wyższe aspiracje. „Nic ją nie obchodzą rewolucje w świecie szerokim i nadzieje na swoją własną Ojczyznę. Tu, ten pas Pelcowizna - Praga - Grochów ludzi obrabowanych z możności życia daje jej obraz świata“... A przecież w jej świecie rodzinnym też się zdarzały piękne błyski innego życia. Skupia je autorka w owej chwili, gdy nad grobem tragicznie zmarłej Frani śpiewa zorganizowany ongi przez Mietka zespół muzyczny. Zeszli się tu wprost od warsztatów pracy, aby pożegnać swą dawną towarzyszkę, wierni dawnym dniom, dawnej przyjaźni. Jest to bodaj najsilniej wzruszająca chwila w całej powieści. Ale i w tamtym innym świecie nie zaniedbała autorka odsłonić jego kulis, czy to poza filantropijną działalnością pań, czy też poza grzecznym spokojem domu profesorskiego. Te dyskretne aluzje rozszerzają pesymistyczny pogląd na świat od szczegółowo przedstawionego środowiska ludzi biednych na cały ob-

szar rzeczywistości społecznej. Gdy zaś ogarnia człowieka strach przed śmiercią — tu kończy się „wszelkie braterstwo między ludźmi“ (pogląd taki da się jednak poważnie zakwestjonować). Wśród dziewcząt z Nowolipek zgromadziła autorka szereg odmiennych charakterów, dobrze zróżnicowanych, pokazanych w rozmaitych kolejach losów osobistych, wyraźnie przedstawionych w świetle przeżywanych przez nie zdarzeń i wrażeń. Każda z nich, innym obdarzona temperamentem, inaczej przechodzi swe kobiece zawody, bunty przeciw więzom rodzinnym i miłosne oszołomienia. Ale nawet na najlepiej opanowaną Frankę przyszła „taka zła chwila, gdy uczuła swe ciało jako coś boleśnie spragnionego i domagającego się nasycenia“. „Niema Wokulskich i Judymów, — mówi jedna z dziewcząt — to bzdura. Są faceci, bubki, kawalerowie, chłopcy, „bracia koleżanek“, „koledzy brata“, różni tam tacy, co łażą po ulicach, krążą, kołują, podchodzą“. Mimo pewne jaśniejsze światło, jakie na tę sprawę pada od Ignasia Piędzickiego, czy nawet od aptekarza Amelci, ogólny pogląd autorki na mężczyzn grzeszyłby niewyrozumiałością, gdyby nie to, że dziewczęta z Nowolipek ulegają im dla zaspokojenia własnego popędu. Tak zaś wychowało je środowisko społeczne, że dopiero przez mężczyznę stają się uświadomione. Wówczas jedne z nich zamykając oczy puszczają się na całego, jak Irena czy Mańka Prymasówna, inne spalają się w tęsknocie, wyżywają się w pracy, borykają się z sobą, ale też ulegają życiu, a każdy z tych objawów lub sublimacyj popędu płciowego ma swe powieściowe przedstawicielki, których tragiczne dzieje miłosne kształtują się najrozmaiciej, aby często kończyć się śmiercią, w rynsztoku lub w szaleństwie. Są to wszystko ofiary ciała, aczkolwiek losy ich kształtowałyby się inaczej, gdyby wychowało je środowisko społeczne inne od tego, w którem niepokonane jest żelazne prawo życiowej konsekwencji. W ramach tego wątku rozwinęła autorka największe bogactwo pomysłów, sytuacyj i spostrzeżeń. On to stanowi główny ośrodek struktury powieściowej, przy którym skupiają się wątki społeczne i osobnicze. Lecz każda myśl i każdy szczegół ma zawsze wymowę indywidualną poprzez tego właśnie

człowieka, którego bezpośrednio dotyka. Niema tu żadnych uogólnień abstrakcyjnych, gdyż autorka stoi twardo na realnym gruncie ludzkiego życia. Przez to (i słusznie) nieco się zaciera charakter powieści środowiskowej, lecz bodaj tem silniejsza jest społeczna właśnie wymowa nagromadzonych w tym celu zdarzeń indywidualnych. Są zaś one dobrze uziemione w otaczającej je rzeczywistości środowiska. Za wiele prawd ogólnych starczy choćby taka jedna prawda jednostkowa Cechny ze szczątkami swego nieurodzonego dziecka. Nad całą bolesną treścią tej powieści wyrasta jako symbol wstrząsająca wizja kalekiego kretyna niszczącego kwiaty w ogrodzie, gdy się tam dorwał przez dziurę w ogrodzeniu, jaką zrobiły litujące się nad nim dziewczęta z Nowolipek. Z litosnego zaś z ich losami współczucia zrodziła się powieść Gojawiczyńskiej.

Kobieta „jest neofitką postępu, jest fanatyczką własnej, tak niedawno zdobytej wolności". W jednym ze swych szkiców społeczno-literackich (obecnie w książce: *Sekret kobiety,* 1933) tak orzekła IRENA KRZYWICKA (ur. 1900), najżarliwsza feministka współczesnej literatury polskiej, orędowniczka wyzwolonej kobiecości i świadomego macierzyństwa, bojowniczka nowej epoki życia „ułatwionego", ale i odwetu kobiety, jej prymatu nad mężczyzną. Z natury intelektualistka, o dużej logice dowodzenia, wszelako przy czynnym i ruchliwym temperamencie społecznym ponoszona pasją wyrównania krzywd na najbliższym sobie terenie kobiecym. Obdarowana umysłem nader chłonnym, żywo reaguje na ostatnie hasła chwili: z fanatyczną odwagą domaga się bezwzględnej szczerości w najdrażliwszych sprawach płci, przedtem pomijanych albo okrywanych wstydliwym rąbkiem omówień; śmiało odrzuca wszelkie przesądy lub konwenanse, które tamowały drogę uświadomienia i niezależności kobiety. Ale przedewszystkiem, czem najwięcej przypomina Zapolską, walczy z kobietą o kobietę. Pierwsza powieść Krzywickiej: *Pierwsza krew* (1930) wywołała posmak skandalu otwartem przedstawieniem dojrzewania płciowego, odtworzonego nietyle przez pryzmat własnej pamięci, ile na podstawie badań Freuda, gdy jednak —

w stosunku do równoległego wątku doznań chłopięcych — zabrakło autorce bezpośredniej znajomości rzeczy, obraz literacki wypadł już mniej prawdopodobnie, bo anormalnie, aczkolwiek zaprzeczyć się nie da, że powieściowe ujęcie zagadnienia zostało rozwiązane z dużą zręcznością. Istotnym, szerszym tematem tej powieści jest pierwsze zetknięcie z rzeczywistością, czyli „pojedynek z życiem do pierwszej krwi". Wrażenia te młodociani bohaterzy odbierają pod wpływem życia dorosłych, którego są świadkami i co wywołuje odwieczne nieporozumienie młodych ze starymi. Rozdziały na tle tego konfliktu należą do najciekawszych i najlepiej napisanych w powieści, w której odrazu zaznaczył się niezupełnie jeszcze opanowany, ale wyraźny i tęgi talent psychologiczno-realistyczny. Walną rozprawę o prawa kobiety podjęła Krzywicka w następnej swej dwutomowej powieści: *Kobieta szuka siebie* (I. *Walka z miłością;* II. *Zwycięska samotność*, 1935). Przedmiotem powieściowego eksperymentu uczyniła kobietę niższej sfery społecznej, pełniącą obowiązki gospodyni pensjonatu. Jej władze psychiczne rozwijają się pod wpływem rozmów z Fulą, studentką politechniki, i w nawiązanym przygodnie stosunku z lekarzem warszawskim, Piotrem Borowcem, skąd powstaje romans, w którym Helena dojrzewa i w ogniu doświadczeń osobistych zdobywa świadomość odrębnej kobiecej prawdy. Mówi o Helenie autorka, że „żyje ciałem, ale w najlepszym sensie. To ciało w niej jest podniesione do godności duszy". Odważnie lecz z rzetelnym artyzmem przedstawia Krzywicka psychiczne narastanie fizjologji płci w kobiecie, od biernej roli uległej kochanki, poprzez budzenie się pełni zmysłowego oddania i ekstazę rozkoszy, aby w zakończeniu drugiego tomu stworzyć mit kobiecy, gdy Helena, wyzwoliwszy się z podlegania mężczyźnie, ujarzmia go, a odrzucając kuszącą przedtem myśl o małżeństwie, mówi do kochanka: „Potrafię sobie ułożyć życie bez ciebie... Będziesz dodatkiem do mego życia, jak ja byłam dotychczas dodatkiem do twojego. Będziesz mojem świętem. Sam zachwalałeś, że to najlepsze". Taka jest ostateczna teza kobiecego zwycięstwa. W swem sformułowaniu życiowem brzmi ona tonem sztucznego

patosu, co w rozwiązaniu węzła epickiego wydaje się tem jaskrawsze, że cała powieść dzieje się w wymiarach dobrze wytrzymanego realizmu psychologicznego na autentycznie uziemionem podłożu rzeczywistości, wypełnionej dokładnym obrazem środowiska inteligencji warszawskiej w tomie pierwszym i letniska podmiejskiego w drugim. Z centralnym wątkiem miłosnych przeżyć Heleny wiąże się kilka wątków pobocznych: sprawa małżeńska kochanka, jego rodzina z niższej sfery społecznej z kapitalną postacią starego Borowca, erotyczne doświadczenia półdziewicy Fuli, odludny tryb życia wiejskiego poety Adama Broniszewskiego i in. Wszystko to zestrojone w zwartej i spoistej kompozycji, mocno osadzone w realjach, urozmaicone kontrastami środowisk obyczajowych i plastycznie zróżnicowanych charakterów, uruchomione w akcji ciekawie pomyślanej i wszechstronnie nasyconej treścią psychologiczną. Najpiękniejszym epizodem powieści jest przyjaźń Heleny z poetą w tomie drugim. Idealistyczny rodzaj tej przygody wnosi odprężenie uczuciowe do życia bohaterki, a powieść wzbogaca kilkoma wybornie napisanemi dialogami, skrzącemi się migotliwą finezją poetyckich rozważań o życiu współczesnem. Nadto Adam, który w swych wynurzeniach na temat krytyki jego utworów, przemawia imieniem autorki, przedstawia ciekawą próbę „nowego“ typu mężczyzny, obywającego się nawet w czynnościach zwykłej pracy kobiecej bez niczyjej pomocy. Co zaś zaznaczyć należy, że Helena, nazwana przez Adama „prawdziwym człowiekiem, który nie stracił instynktu życia“, samodzielność zdobywa siłą myśli i woli, nie wyrzekając się wszakże swych kobiecych zajęć. Jej to przeżycia stanowią, oczywiście, o właściwej treści powieści. Szczegółowo wystudjowany i starannie opracowany temat rozwoju psychicznego kobiety, naładowany całą aktualną problematyką, odzwierciedlającą poglądy i głosy czasu dzisiejszego, a rozmieszczony na rozległym planie epickim, został wykonany z poważnym i rzetelnym wysiłkiem solidnej roboty literackiej. Ze względu na tendencję społeczną i nawet w technice powieściowej Krzywicka jest jakby unowocześnioną Zapolską, styl zaś swej prozy realistycznej kształci u Nał-

kowskiej, która na *Zwycięską samotność,* jak i na kilka powieści innych autorek, wpłynęła także obrazem środowiska *Domu nad łąkami.* W tematyce odzywa się licznemi echami literatura, zwłaszcza Pawlikowska, której wiersz *(Namiętna ziemio!)* Krzywicka nawet cytuje i poświęca poetce parę entuzjastycznych uwag (świetne studjum o Pawlikowskiej zawiera tom Krzywickiej: *Sekret kobiety),* oraz Boy-Żeleński, ale także inni współcześni pisarze polscy i obcy. Bo wogóle w talencie Krzywickiej nad wyobraźnią i bezpośredniością przeważa wysiłek intelektualny i kultura literacka. Krzywicka posiada jednak dobrze wyrobiony zmysł rzeczywistości i wprawnie się posługuje własnym materjałem obserwacyjnym. O tem zaś, jak bliski utrzymuje kontakt z życiem współczesnem, świadczy także tom reportaży literackich: *Sąd idzie* (1934), z głośnych ostatnio procesów, jak np. sprawa Gorgonowej, która zresztą znalazła szersze odbicie w literaturze kobiecej, nawet w wierszu Iłłakowiczówny. Podobną, jak Krzywicka, problematykę kobiecą rozwija w dramacie MARJA MOROZOWICZ-SZCZEPKOWSKA. Jej *Sprawa Moniki* (wyd. 1933; wystaw. w „Reducie“) żywo przypomina *Mężczyznę (Ahaswera)* Zapolskiej, która jednak zagadnienie samodzielności kobiecej umiała ująć głębiej i przedstawić z lepszym realizmem skrótu scenicznego. Autorka *Sprawy Moniki,* ograniczając pole widzenia do strony kobiecej, poszła za znanym wzorem, ale inaczej niż to czyni w nim Nałkowska, zadanie swe przez to uprościła. Wskutek tego osłabiła napięcie dynamiczne sztuki, nawet podważyła wymowę swej walki o nową kobietę. Tradycyjną rezonerką Szczepkowskiej jest Anna, która jednak przeszła osobisty zawód miłosny, zanim zdobyła nowy widok samodzielnego życia. Za czasów Zapolskiej był to temat nabrzmiały żywem tętnem emancypacyjnem. Dziś dramatyczny motyw walki o prawa kobiece przestaje być aktualny. Występuje nowe hasło kobiecej hegemonji. Eksperyment Moniki, wbrew zamierzeniu autorki, uroszczeń takich nie popiera. Na dobro Szczepkowskiej zapisać należy, że swój „dom kobiet“ zaludniła trzema dobrze postawionemi charakterami, czyli także rolami teatralnemi, co sztuce zapewniło powodzenie na scenie.

Zwłaszcza Antosia godna jest stanąć obok pokrewnych kreacyj Zapolskiej. Słabsze już wrażenie wywarła następna sztuka autorki: *Milcząca siła* (wystaw. 1933) a *Typ A* (wystaw. 1934) zawiódł zupełnie.

Artyzmem prozy pierwszej swej powieści oraz dobrym umiarem w połączeniu liryzmu, niekiedy zbyt rozlewnego, z intelektualną postawą twórczą odrazu dobrze się utrwaliła w naszej pamięci ELŻBIETA SZEMPLIŃSKA (*Narodziny człowieka. I. Radosna afirmacja*, 1932). Jest to powieść o założeniu programowem, którego zadaniem przedstawić narodziny człowieka w dziecku, w miarę jak najpierw podlega ono wpływom epoki, środowiska i dziedziczności, jak potem wyzwalają się w niem wielorakie możliwości, jak one rozpływają się w warunkach otaczającej rzeczywistości, aż do chwili, gdy człowiek indywidualnie się wyodrębnia i zaczyna myśleć samotnie. Tak postawione zagadnienie rozwija się na żywym przykładzie. Epoką wydanej części pierwszej są czasy od roku 1905 do wojny (czyli te same co w późniejszych *Dziewczętach z Nowolipek* Gojawiczyńskiej). Doświadczenia wojny „człowiekowi w dziecku" nasuwają dręczące zagadki bytu. Środowiskiem miejski świat urzędniczy. Dziedziczyć będzie dziecko po rodzicach, których życie w tak nazwanej przez Nałkowską „niedobrej miłości" jest treścią pierwszych rozdziałów powieści. Ojciec, syn swej epoki, wyprzedzając czas marzeniem, aby myślą i czynem wlec się w tyle, jest znamiennym objawem tragicznego snobizmu filistra. Matka, w swem poczuciu upokarzająca i upokarzana niewolnica, „zmęczona i postarzała nagle kobieta, pełna miłości a zarazem pogardy i nienawiści dla swego męża". Tok opowieści, oparty na tworzywie realistycznem, jest liryczny. Autorka interpretuje szczegóły, aby je uogólniać, obrany za przedmiot powieści wycinek życia wplata w kosmiczną i ziemską równoległość stawania się, w jednoczesność globalnych doznań i przeżyć. Nadaje to powieści tchnienie poezji o zabarwieniu indywidualnie subjektywnem. Od chwili zwłaszcza, gdy zaczynamy współżyć z główną osobą powieści, z córką rodziców, chowających swe dzieci siłą nałogu i zwyczaju, czyli poprostu, to zn. pieczołowicie i niedbale. Stopniowo wni-

kamy w duszę tego dziecka, inteligentnego z urodzenia, z trojga rodzeństwa rokującego największe możliwości, że „najdalej zajdzie w poznaniu i uczuciu, w złem i dobrem". Przyglądamy się budzeniu psychiki i wyobraźni, początkowemu kształtowaniu się instyktów i uczuć, dociekaniu tajemnic wiadomych dorosłym, doświadczeniom rodzinnym i szkolnym zdolnego dziewczęcia. W pewnem miejscu powieści jej tok przerywa się, aby ustąpić włączonemu dla celów dydaktycznych, niezwiązanemu z tą pierwszą częścią powieści, ale może w niej najlepiej napisanemu epizodowi z życia dziecka proletarjackiego. Poczem wracamy do pierwszego wątku powieściowego, w który wplata się jeszcze jeden epizod, tym razem poza programem społecznym, sam przez się dobry, jako opis życia biurowego, ale na tem miejscu zbyteczny. Zapowiedzianej drugiej części powieści: *Tonące okręty* Szemplińska dotąd nie wydała. Natomiast ukazał się zbiór jej *Wierszy* (1933). Mimo realistyczne widzenie świata i rozległą wiedzę psychologiczną i socjologiczną, ujawnia się w nich przedewszystkiem wybitny żywioł liryzmu. Ton społeczny rozżarza się aż do fanatyzmu. W doznaniach życiowych wciąż rodzą się konflikty między marzeniem a rzeczywistością. Dojmująca troska wynika z zadumy nad ludzką niedolą, przekształcając się albo w płomienne apostrofy buntu, albo w bezlitosne chlastanie biczem satyry. Dusza niespokojna i burzliwa, gnana potrzebą bezustannego wyżywania się całą piersią, nigdzie nie znajduje ostoi (por. wiersze *Ojczyzny)*, ale z dużym krytycyzmem sama się analizuje, najgłębsze wyrazy liryzmu zaprawia subtelną ironją (por. jeden z najpiękniejszych wierszy zbioru: *Nie zgasisz)*. Podłoże realnej pracy osobistej przebija się odrębnym tonem odpowiedzialności moralnej. Wewnętrzna postawa ideowa poetki ma samowiedzę uczuciowo napiętą w stopniu tak wysokim, że może być mowa o pokrewieństwie duchowem z Żeromskim. I nieraz, jak Żeromski, zadziwia Szemplińska zmysłowo odczutym realizmem szczegółów (np. w wierszu *Ciało)*, przenikliwością psychologicznego wglądu, nawet surową wolą mocy. Daleka od opanowania swego twórczego żywiołu, zarysowała się w tych *Wierszach* wy-

bitna i ciekawa indywidualność twórcza. Wydany następnie tom nowel i reportaży p. t. *18 spotkań* (1935) wskazuje wyraźny zwrot Szemplińskiej do naturalizmu. Niema tu nowych osiągnięć, ale nieraz z dużem powodzeniem daje autorka oryginalne pomysły lub świeże opracowania tematów, sposobem ujęcia i techniką literacką przypominając wzory Maupassanta i niesłusznie dziś zapomnianego naszego Niedźwieckiego (zm. 1916). Te podobieństwa wynikają zresztą nie z naśladownictwa, lecz z tej samej metody naturalistycznej, z pokrewieństwa zainteresowań psychologicznych i poglądów społecznych. Celuje autorka w charakterologicznem portretowaniu osobników ludzkich, bądź nieudałych, bądź to krzywdzonych przez los, czy też usiłujących nadaremnie przezwyciężyć więzy własnej rzeczywistości. Typ zahukanej dziewczyny, bezwolnie oddającej się przygodnemu lokatorowi pensjonatu *(Człowiek jak kwiatek)*, na innym planie psychologicznym przetwarza w demonicznie wyzwalającą się żądzę „panowania" służącej pod nieobecność jej chlebodawców *(Władczyni)*. Mocną zwartość psychologicznego rysunku ma charakterystyka starego kawalera *(Ostatnia rozrywka pana Piwko)*. Oryginalnem ujęciem wątku erotycznego na płaszczyźnie psychicznych stosunków między ludźmi wyróżniają się *Proletarjacki typ* i *Potęga*. W tematycznie najszerzej rozwiniętej noweli p. t. *Na wysokości zadania* świetnie wyzyskała autorka kontrastowe położenie dwóch kobiet i psychologiczne przemiany wzajemnego ich stosunku. We wskazanych i w niektórych innych nowelach wydobywa Szemplińska wysokie napięcie ekspresji, polegającej zwłaszcza na dużej zręczności w inscenizowaniu zgęszczonych momentów psychicznych, ale również na niemałym rozmachu energji pisarskiej. Wogóle jest to talent zapowiadający się bardzo poważnie, odznaczający się dobrem pogłębieniem treści duchowej, świeżem widzeniem rzeczywistości, żywem poczuciem krzywdy społecznej i twórczem dążeniem do indywidualnego wyrazu artystycznego.

Około połowy roku 1933 powstał zespół literacki PRZEDMIEŚCIE. Gdy inne grupy literackie w odrodzonej Polsce zrzeszały głównie poetów, ten nowy ze-

spół zgromadził prozatorów. Charakterem swym i poniekąd programem przypomina on pierwsze przedwojenne poczynania zbiorowe późniejszych unanimistów francuskich pod wodzą J. Romainsa, ale rodzajem i tematyką twórczości zbliża się raczej do francuskiego populizmu, będącego zresztą jedną z liczniejszych odrośli dawnego naturalizmu. Z populistami zespół *Przedmieścia* łączą i metoda bezpośredniej obserwacji artystycznej i zwrot do tematyki społecznej, określonej hasłem zejścia w lud, czy raczej zadaniem planowego literackiego opracowania życia i zagadnień szarego, prostego człowieka. Zgodnie ze swą ideologją humanitarną, zespołowcy, przeświadczeni o potrzebie gruntownych przemian społecznych, widzenie rzeczywistości ograniczają do świata pracy fizycznej, bezdomnej ulicy i pokrzywdzonych nizin. Z tego powodu podnoszono już nawet zarzut, że jest to literackie żerowanie na cudzej niedoli. Zarzut niesłuszny, bo w ten sposób całą literaturę realistyczną sprowadziłby można do pasożytnictwa. Rzecz inna, czy taki program zbiorowej pracy literackiej, zgóry wyznaczony tematycznie i artystycznie, przedstawia pomyślne widoki rozwojowe. Ale gdy znajdzie się w zespole wybitna indywidualność twórcza, potrafi się ona w razie potrzeby nawet wyłamać. Tymczasem, istnienie zwartej programowo grupy literackiej, podejmującej przytem zadanie skupiania i wyrabiania młodych talentów, nie jest bynajmniej zjawiskiem niepożądanem. Podniesiony zaś przez zespół sztandar społeczny tylko podkreśla faktyczne dążenia i tendencje, ujawniające się na znacznym odcinku współczesnego frontu literackiego. Zresztą dla tematyki zespołu wskazać można i bliższe, niż francuskie, czy rosyjskie, bo polskie wzory: w *Zawodach* Kadena-Bandrowskiego, *Dzieciach ulicy* Janusza Korczaka, *Domu nad łąkami* Nałkowskiej. Pierwsze dwa zbiorowe tomy zespołu nie przyniosły realnych zdobyczy artystycznych. Okrasą ich były nazwiska Nałkowskiej i Boguszewskiej, czyli indywidualności literackich o ustalonem już przedtem znaczeniu. Pozostali autorzy, mniej lub zupełnie nieznani, dali przeciętnie poprawne próby szkiców nowelistycznych i reportażowych, nie wyróżniające się wy-

bitniejszemi zaletami. Robią one nawet czasami wrażenie, jakby były pisane na jednolitą modłę, czyli istotnie zespołowo, bo gdyby nie podane nazwiska różnych autorów, możnaby je poczytać za wykonane tem samem piórem. Dopiero w drugim z tych tomów, zaopatrzonym w tytuł społecznie programowy: *Pierwszy Maja* (1934), ale bez związku z istotną treścią książki, — odrębną uwagę zwraca próba dramatyczna Jerzego Kornackiego: *Gołębie,* grzesząca wprawdzie pewnemi nalotami papierowej literatury, ale odznaczająca się ogólnym porywem dynamicznym, kilkoma scenami silniej postawionemi i szeregiem dobrych chwytów charakterologicznych. Natomiast debiutujący w tymże tomie pierwsi uczniowie zespołu okazali się bardzo mierni. Trzecim z kolei tomem wydanym pod firmą zespołu jest powieść: *Jadą wozy z cegłą* (1935), napisana przez nową spółkę autorską, złożoną z Heleny Boguszewskiej i Jerzego Kornackiego.

Nazwisko HELENY BOGUSZEWSKIEJ było już znane, zanim objęła przewodnictwo zespołu *Przedmieście.* Najpierw w *Świecie po niewidomemu* (1932) dała wnikliwie odczuty i ze spokojnym realizmem pokazany obraz życia młodocianych ociemniałych w zakładzie wychowawczym w Laskach. W prostocie pięknego stylu i w sposobie charakteryzowania ludzi znać tu niewątpliwy wpływ Nałkowskiej, który wogóle zaważył na twórczości młodszych autorek polskich. Z tej zresztą bardzo dobrej szkoły Boguszewska należy do najzdolniejszych, a że jej widzenie świata jest oparte na bezpośredniem poznaniu, więc i twórczość literacka autorki posiada znamiona indywidualne, aczkolwiek stłumione opanowanym spokojem epickiej opowieści. W drugiej powieści Boguszewskiej p. t. *Ci ludzie* (1933), przypominającej poniekąd *Dom nad łąkami* Nałkowskiej, tematem społecznym jest bezrobocie na tle życia osiedla podmiejskiego koło Warszawy. Dwa odgraniczone światy: mieszczański i robotniczy, łączy centralna postać Anielci, zrazu urzędniczki w komitecie pomocy dla bezrobotnych, potem, gdy i ją zredukowano, również bezrobotnej, jak „ci ludzie", których wieczorami mijała nie bez trwogi.

Najlepiej wypadły tu charakterystyki osób epizodycznych, np. owej pani Kaczmarskiej, co gdy mąż jej, bezrobotny krawiec, otrzymał zamówienie, przed nocą pracy „szykowała się do niej, jak na noc szczęścia“, czy też służącej, „pani“ Nowakowej z jej „filozofją“ poduszek. Takie drobne szczegóły obyczajowo-psychologiczne Boguszewska doskonale widzi i bardzo umiejętnie wprowadza w tok opowieści, przez co jej postaci ludzkie stają się odrazu wyraziste i żywe. Z jednakową bystrością patrzy autorka na krajobraz podmiejski, który się w jej odczuciu niejako uduchowia czy może tylko zlewa ze środowiskiem społecznem, gdzie i jabłonka staje się „ponura, jak samo wiecznie czuwające sumienie bezrobocia“. Wogóle Boguszewska każdy widziany szczegół opisuje przez porównania psychologiczne, co właśnie nadaje jej realistycznemu stylowi zabarwienie indywidualnie uczuciowe. Oto przykład: „Na ulicy dął zimny wiatr. Ale na Rybnej, wzdłuż ogrodzenia sadu Pietrzaka, zapachniało już od drzew niedobrą miejską wiosną, jak ostrem przypomnieniem szczęścia“. Albo z zakończenia opowieści obraz z pochodu bezrobotnych: „Tłum stał na miejscu i rósł. Naciskał zewsząd, następował, ale tak, jakby ludzie nie przychodzili od zewnątrz, tylko od dołu wyrastali“. Tu znowu uwydatnia się zdolność analitycznej oceny wrażenia wzrokowego. Występująca w obrazowaniu szczegółów umiejętność artystycznego organizowania opisu nie dopisywała na razie w konstrukcji ogólnej, która w pierwszych utworach Boguszewskiej jest luźna, epizodyczna nawet bezładna. Inaczej już w *Całem życiu Sabiny* (1934). Ze świadomym artyzmem komplikując tu zadanie analizy psychologicznej, przeprowadza ją autorka w ramach podziału nieco sztucznego, lecz uzasadnionego założeniem strukturalnem i wzbogacającego konkretyzm obserwacyj z życia jednostki zdecydowanie przeciętnej, przeżywającej na łożu śmiertelnej choroby swą nieciekawą przeszłość. Jałowość życia mieszczańskiego wyrażona tu jest niejako pośrednio, przez temat sam przez się, gdyż współczucie realistyczne, z jakiem autorka przedstawia swą najdoskonalej szarą postać powieściową, zaciera odruchową naszą dla takiego czczego bytu odrazę.

Jeśli pominąć powieść dla młodzieży: *Za zielonym wałem* (1934), następny swój utwór napisała Boguszewska do spółki z Kornackim. Sądząc z przedmów i treści poprzednich tomów zespołu, wolno się domniemywać, że dwoje tych autorów stanowi istotny ośrodek twórczy całej grupy, w której udział Nałkowskiej jest zapewne tylko firmowaniem przez znakomitą pisarkę poczynań młodszej braci literackiej. Fakt wyłonienia się z zespołu spółki autorskiej jest wogóle zdarzeniem wyjątkowem w naszej literaturze, w której poza przygodną współpracą J. I. Kraszewskiego z Placydem Jankowskim w *Powieści składanej,* Orzeszkowej z Tadeuszem Garbowskim (pod pseud. Juljusza Romskiego) w *Ad astra,* Iwaszkiewicza z Rytardem we fragmencie powieściowym drukowanym w *Skamandrze,* — niewiele już więcej wyliczyćby można podobnych przykładów. Chyba że zdarzają się małżeńskie spółki literackie, jak ostatnio Anna i Jerzy Kowalscy lub Aleksandra i Mieczysław Lisiewiczowie. Objaw to zresztą zrozumiały, gdyż twórczość literacka wymaga pracy wybitnie indywidualnej, spółki zaś autorskie mogą powstawać tylko w warunkach nader wyjątkowych. Zdaje się jednak, że zespół *Przedmieście* okazał się właśnie środowiskiem dla tego celu podatnem, skoro i debiut spółce się udał i spółka zapowiada już dalsze swe prace. Powieść swą Boguszewska i Kornacki poświęcili pamięci Emila Zoli. Dedykcja to nader znamienna, jako świadome ze strony zespołu nawiązanie do tradycyj programowego naturalizmu. Powieść naturalistyczna, oparta na kulcie faktu przyrodniczo-społecznego, operująca metodami fizjologicznego badania zjawisk, traktująca jednostkę jako wytwór biologicznego dziedzictwa i socjologicznego środowiska, miała również reformatorskie ambicje społeczne. Zgodnie ze swemi założeniami naukowemi, zrywając ze wszelkiemi przesądami i uprzedzeniami, nie dopuszczała wszakże tendencji, lecz swe cele społeczne chciała osiągać jedynie zapomocą bezpośredniej wymowy rzeczywistości, przedstawionej w całej swej nagiej prawdzie. Sprawy to znane, ale warto je tu pokrótce przypomnieć. Według jednak zolowskiej teorji powieści eksperymentalnej, rzeczywistość, najściślej i najkonkretniej zbadana, w dziele

literackiem ma być widziana przez pryzmat temperamentu artysty. Ten ostatni postulat twórczego indywidualizmu, najsłuszniej przez Zolę dostrzeżony i podkreślony, jest zazwyczaj pomijany w obecnym nawrocie do naturalizmu w literaturze. Trzeba zaś zauważyć, że wynikał on z mocnego przeświadczenia o prawdzie własnego poglądu pisarza na świat. (Pozytywistyczna filozofja naturalistów przecież dochodziła aż do ubóstwienia wiedzy przyrodniczej). W dziedzinie twórczości literackiej był to moment nader doniosły, gdyż wprowadzał do dzieła pisarza gwałtowny nurt osobistego wzruszenia, nasycał to dzieło atmosferą namiętnej walki. Przedstawiając rzeczywistość znikczemniałą lub zwyrodniałą, pisarz naturalistyczny, chociaż ukryty poza wymową odtwarzanych zdarzeń, buntował się przeciw tej rzeczywistości w imię swych ideałów. W ten sposób naturalizm, choć był skrajnym wykwitem realistycznej reakcji przeciw romantyzmowi, stawał się zarazem pomostem do neoromantyzmu, który istotne zdobycze naturalizmu wchłonął i nawet spotęgował. Przykładem bardzo wybitnym była w naszej literaturze twórczość Żeromskiego, tyleż naturalistyczna ile romantyczna. I w dalszym ciągu ów nurt indywidualistycznej pasji w naturalistycznie ujętem dziele literackiem występuje również bardzo wydatnie w wyzwolonej od neoromantycznego liryzmu, aż brutalnej w fizjologicznem widzeniu życia, tętniącej wzburzoną krwią, dynamicznej twórczości Kadena-Bandrowskiego. Tego czynnika osobistego niema w dziełach naszych młodych neonaturalistów, za których typowych przedstawicieli uznać należy zespołowców *Przedmieścia*. Niema go też w powieści Boguszewskiej i Kornackiego, mimo liryzujące powtarzania wyrazów, dyktowane grożącym manjerą chwytem estetycznym. Podejście autorów do rzeczywistości społecznej jest — rzecby można — reportażowe. Stąd wynikają też wady kompozycyjne: urywana fragmentaryczność impresjonistycznych wycinanek, powtarzania, kołowanie, brak spoistej więzi strukturalnej. Wyraził się jeden z krytyków (Emil Breiter w *Wiadomościach Literackich*), że jest to powieść o tymczasowości chwili obecnej. Ale przecież każda chwila obecna jest tymcza-

sową, bo przemija, ale zarazem jedyną, bo niepowtarzalna. Podchwycić i poznać mijającą nas rzeczywistość to za mało. Trzeba ją jeszcze opanować i przezwyciężyć. Poza objektywnym obrazem przedstawionego w powieści życia czytelnik pragnąłby odczuwać jakieś wartości głębsze, choćby musiał sam do nich dochodzić. W powieści Boguszewskiej i Kornackiego możliwość taka istnieje, ale mglista lub zamazana. Widać ją i w symbolicznej mandolinie Juljana, i w zupełnie niewyraźnej osobie Rysia Wietrakowskiego, którego działalność polityczna stanowi tajemniczą zagadkę. Tak jak jest, są to tylko bardzo ulatwione chwyty nastrojowe, pozbawione jasno określonej treści. Tymczasem ów Ryś, ledwo zdaleka pokazany, mógłby odegrać rolę jakiegoś Augusta Powsinogi z powieści Hamsuna, czyli stać się centralnym punktem świata, skąd rzutuje się jakaś linja w przyszłość nowego porządku społecznego. Na podstawie powieści Boguszewskiej i Kornackiego trudno rozstrzygać, dlaczego autorzy cofnęli się przed takiem zadaniem. Czy zabrakło im odwagi, czy też poprostu — co prawdopodobniejsze — nie zdobyli jeszcze sami własnego poglądu na świat. Powieści brak kośćca ideowego, co się też odbija na strukturze artystycznej całości, dla której sam motyw wozów jadących z cegłą jest tylko ładnie pomyślanem obramowaniem, dość już zresztą ogranym rekwizytem z pracowni sztuki stosowanej. Podniesione tu zarzuty zostały może postawione zbyt ostro, skoro jednak na okładce książki nadmieniono, że powieść głosi legendę nowych czasów, złudzenie to autorów czy wydawcy należało rozwiać. Debiut spółki autorskiej jest wszakże, jak się rzekło, udany. Mianowicie w realistycznych partjach powieści. Należą do nich i — przypominające *Zawody* Kadena — opisy pracy, bardzo plastycznie pokazanej u krawca, nieco słabiej u strycharza w cegielni, a wręcz świetnie — w sklepie. Wogóle autorzy rozporządzają bystrą spostrzegawczością i dobrą pamięcią obserwacyjną drobnych szczegółów życia codziennego. Widzą je dokładnie i konkretnie. Trafnie je przytem naświetlają od strony psychiki prostego człowieka. I w tego właśnie człowieka doskonale się wczuwają i wydobywają z niego własną jego prawdę. Do najlepszych

kart powieści należą te, na których występuje Lodzia Grzyboniówna, najpierw narzeczona, później żona Rysia Wietrakowskiego, kapitalnie scharakteryzowana w swem żywiołowem narastaniu psychicznem, w zdobywczej woli życia, w pracy w sklepie, w doznaniach kobiety ciężarnej i na całej swej drodze życiowej. Ona to stanowi właściwy ośrodek powieści, która z chwilą Lodzinej śmierci traci napięcie epickie. Z rodziny Grzyboniów charakterem swoim i technicznym sposobem opracowania odrębną uwagę zwraca Florentyna, typ wcielonej zmysłowości kobiecej. Dobrem jej przeciwstawieniem jest sentymentalna Elza, żyjąca pamięcią o zmarłym synu Juljanie. Z rodziny Wietrakowskich wyborne epizody powieściowe dała matka Rysia, zwłaszcza gdy ratuje od zagłady drzewo wiśniowe i w stosunku do swej synowej Lodzi. Charakterystyki mężczyzn wypadły naogół słabiej, co zdaje się wskazywać, że w spółce autorskiej przeważa talent kobiety. W pamięci czytelnika najwyraziściej utrwala się stary Wietrakowski, ale i w nim są pewne szczegóły niedociągnięte lub niejasne i właściwie niewiadomo, jak szacować go należy. Ten moment charakterologicznego niedorysowania jaskrawiej występuje u wszystkich pozostałych mężczyzn, nie wyłączając inwalidy Poratowicza, postaci naogół dobrze utrzymanej w swej moralnej nicości. Lecz i co do niego nasuwa się wątpliwość, czy był ofiarą inwalidzkiego losu, czy człowiekiem od urodzenia chybionym. Właściwym tematem powieści jest środowisko społeczne: przedmieście, z którego przyrodę wypiera miasto, a gdzie ludzie, porając się swemi drobnemi zabiegami, wloką powszednią taczkę szarego bytu. W powieści pokazano niemal wyłącznie drobnomieszczańską półinteligencję. Świat robotniczy nietyle się tu widzi, ile się o nim słyszy. Widmo bezrobocia w ostatniej części powieści, aczkolwiek wpływa bezpośrednio na losy Wietrakowskich, oglądamy zzewnątrz. Tytułowy motyw wozów jadących z cegłą łączy się nie z pracą w cegielni, ale z postępującą urbanizacją podmiejskiego osiedla. Nie jest to miasto, wieś, ani osada fabryczna, lecz właśnie przedmieście. Powieść o przedmieściu, lub raczej o ludziach przedmieścia.

Rodzajem talentu i społecznym kierunkiem działalności do Boguszewskiej zbliża się HALINA GÓRSKA. Pierwszy jej tom: *Nad czarną wodą* (1931, II wyd. 1935) była to książka z gatunku „budujących". Daleka wszakże od banalnego morału i wogóle moralizowania. Prosta opowieść o przeżyciach sześciu chłopców z ulicy warszawskiej w świetlicy na Czerniakowskiej. Dzielnica to ludności ubogiej, robotniczej. Środowisko, skąd często wychodzą jednostki społecznie najdzielniejsze, ale gdzie nieunikniona jest też bezpośrednia styczność ze złem, powstającem w oparach mętów wielkomiejskich. Charakterystyki tych dzieci ulicy nieraz już bywały przedmiotem opracowania literackiego. Mistrzowskie ich wzory dał Prus. Opis wszelako nagiej rzeczywistości, wnikający w psychikę obserwowanych z natury osobników, aby uznając własne ich prawo do szacunku, budować nowe metody wychowawcze, najszerzej i najdokładniej przedstawił Janusz Korczak. Jego śladami zdąża autorka książki *Nad czarną wodą*. Ona to była właściwą kierowniczką duchową przedstawionego w książce grona młodzieży, w którem jednak zawsze pozostawała towarzyszką, pilnie unikającą choćby pozorów nauczania, dopuszczającą do rozwoju zdarzeń, aby ich wyniki same przez się działały na kształcenie i urabianie charakterów. Podstawą takiego stanowiska musi być zawsze wiara w dobroć natury ludzkiej i w zwycięstwo popędów szlachetnych, uwarunkowane płynącą stąd wzniosłością stanu duchowego, opartego na zadowoleniu moralnem. W bezwzględności swej etyki dochodzi autorka nawet do zbyt krańcowego nakazu, iż nikogo nie usprawiedliwia posłuszeństwo wobec jakiejś organizacji. Jest to słuszne o tyle, że zawsze siłą rozstrzygającą winna być prawda własnego sumienia, nie trzeba wszelako zapominać, iż istnieją i są nieuniknione konflikty sumienia osobistego z sumieniem społecznem, i że to ostatnie — bądź co bądź — stanowi nadrzędną prawdę bytu ludzkiego, dla której poświęcenie własnych skłonności i przekonań bywa obowiązkiem najszlachetniejszych. Wynika tak zresztą z rozwoju zdarzeń w opowieści Górskiej i choćby dlatego ów wspomniany nakaz jest poniekąd zgrzytem, i to zbytecznym. Książka Górskiej ma

charakter ideowy, było więc nieuniknione rozpatrzenie jej i pod tym kątem. Utwór to zarazem o wybitnych wartościach literackich. Język, wzorowany na ostatnich powieściach Nałkowskiej, prostotą i szlachetną bezpretensjonalnością ekspresji doskonale zespala się z treścią opowieści. Charakterystyki chłopców dokładnie zaobserwowane, dobrze zróżnicowane i przedstawione w dynamice rozwojowej. To narastanie psychiki stanowi o wzroście napięcia epickiego. Nie brak osobników ujemnych, przez co zaostrzono konflikty, ożywiono akcję, wzmożono wymowę realizmu. Książka zrodzona z troski o wychowanie nowego człowieka, napisana dlatego, aby „poprostu komuś po ludzku pomóc“, lecz także dzieło rzetelnego artyzmu literackiego. W szerszej już kompozycji epickiej i w doskonalszej formie widzimy go w powieści Górskiej: *Druga brama* (1935). Jej treścią są kontrastowe losy dwojga dziewcząt z różnych środowisk: córki lekarza warszawskiego Krysi i proletarjackiego dziecka suteryn Adeli. Widzimy je najpierw zosobna. Ale odrazu w dzieciństwie Krysi wprowadza autorka motyw dwóch rzeczywistości. Krysiny świat książek, wymyślonych przygód i przyjaźni z lalką pośrednio określa służący Jan słowem: imitacja, gdy mówi, że podłoga w kuchni to sosna, ale kucharka Katarzyna dodaje do ługu obierzyn z cebuli, żeby wyglądała na jesion. Z nieprawdziwą przyjaciółką-lalką na ręku, wpatrzona w nieprawdziwe życie fantazji, Krysia w przyjaźni z Sabinką z podwórza spotyka się nie z imitacją, lecz z rzeczywistością życia, lecz dopiero z powodu Adeli otwierają się jej oczy na prawdę społeczną. Dzieje się to stopniowo, w świetnie przeprowadzonej rywalizacji o wpływy na dzieci podwórza. Adela zawczasu poznała ideologję buntu społecznego od sublokatora Felka na dawnem mieszkaniu, za działalność rewolucyjną (rzecz dzieje się przed wojną) aresztowanego i zesłanego na Sybir. W ten epizod życia Adeli bardzo umiejętnie wtłoczyła autorka problematykę nowego ustroju, o którym Adela chce wiedzieć, jaki on będzie w szczegółach. Gdy Krysia zabiega o przyjaźń Adeli, napotyka w niej na opór wrogości klasowej. Przychodzi jednak refleksja, że jeżeli ktoś tak ciężko pracuje, jak ojciec Krysi, to jest,

czy nie jest — „burżuazja“? I że marzenie Krysi o wyimaginowanem królestwie był to także przecież pewnego rodzaju „nowy ustrój“, ale „co było zupełnie bezsensowne, tak bezsensowne i głupie, że aż zdumiewające. Nie służyło nigdzie do niczego, ani nigdzie nie prowadziło. Świecące zwierzchu ale próżne w środku“. Na takiem tle powstaje klęska Krysi i rodzi się dla niej współczucie Adeli. W dalszym ciągu, z równie subtelnem podejściem do zagadnień, oglądanych oczami dziewcząt z przeciwnych brzegów społecznych, w nader dyskretnie przeprowadzonych załamaniach psychicznych, w przebiegu umiejętnie nagromadzonych zdarzeń rozwija autorka zbieżne i rozbieżne drogi myślowe Krysi i Adeli, aby w każdej z nich budzić rozumienie przeciwniczki. Ale nawet filantropja tych dziewcząt jest odmienna, jak różnią się prosty a egzaltowany stosunek do rzeczywistości. „Bohaterzy, którzy mieli zdobyć serce Adeli, musieli być zupełnie prości, bez gestów, bez deklamacyj i bez próżności, a wszystkie ich czyny musiały zdążać do jasno wytkniętego celu“. Tymczasem ideał przez Krysię przejęty od Adeli zamienia się w („świętego“) proletarjusza. Lecz i w Krysi następuje przemiana, że nic już jej nie można zarzucić. I wtedy Adela odczuwa potrzebę tej dawnej, własnej Krysi. W silnym skrócie streszczona tu społeczna wymowa powieści Górskiej zasługuje na uwagę z kilku względów. Jest to wyborny przykład, w jaki sposób, nie fałszując rzeczywistości ani psychologji, jak to często bywa w literaturze o kierunku społecznym, wyrazić jednak można najgłębszą istotę buntu społecznego. W tej powieści, która we współczesnej twórczości polskiej zrodziła się na przestrzale między strefami Kadena-Bandrowskiego a Nałkowskiej, udało się autorce drogą subtelnego wglądu w dusze młodociane wydobyć sam rdzeń prawdy klasowej, bez uciekania się do jakichkolwiek nadużyć dobrej wiary czytelnika. Autorka najserdeczniej współczuje ze swemi bohaterkami, ale widzi je zawsze objektywnie, falistą zaś linję kontrastów i konfliktów wyznacza poprzez obopólne reakcje psychiczne. I bodaj żaden z utworów literatury współczesnej nie wyjaśnia poglądowo lepiej i wyraziściej, jak *Druga brama* Górskiej,

na czem właściwie polega nowy charakter dzisiejszego realizmu, czem się różni neorealizm od dawnego realizmu i dlaczego przeciwstawia się romantyzmowi. Ale z *Drugiej bramy* wynika też inny wniosek, ustalający irracjonalną potrzebę bezpożytecznego piękna.

Wśród kobiet piszących, częściej niż wśród mężczyzn, zdarzają się autorki, których klasyfikacja krytyczno-literacka jest bardzo utrudniona przez nierówność talentu, podlegającego krańcowym wahaniom, nawet w tej samej książce, od dobrych, czasami bardzo dobrych osiągnięć, aż po zupełną nieudolność, nasuwającą podejrzenie o grafomanję. Do takich nierównych piór kobiecych należy m. in. KAZIMIERA ALBERTI. Z jej kilku zbiorów poezyj (*Bunt lawin,* 1926, i in.) ostatni: *Godzina kalinowa* (1935), gdyby poddano go starannej selekcji, zasługiwałby na lepszą uwagę. Znajdują się w nim wiersze, ujmujące rozpędem rytmiki i ogólnej melodyjności, dobrem odczuciem tętna poezji ludowej i zręczną na jej wzór stylizacją. Zapewne, odzywają się w tych wierszach echa wpływów literackich, ale musi się przyznać, że poetka dobrze je sobie przyswoiła i korzysta z nich — choćby bezwiednie — w sposób umiejętny. Także wśród liryków osobistych, nasyconych motywami przyrody i folkloru wiejskiego, zdarzają się piękne fragmenty. Naogół wszakże daje się odczuwać jakaś poza, sztuczność wysiłku, czy pretensjonalność. Charakterem swym najwięcej zbliżony do poezji *Czartaka,* zasilany nurtem skamandrowym i z innych źródeł, ostatni cykl poezyj Kazimiery Alberti posiada jednak pewien własny ton w bliskiem zżyciu się poetki z przyrodą, a po wygładzeniu potknięć i usunięciu łatwizn, dałoby się nawet mówić o odrębnym jej artyzmie. Podobnie rzecz się ma z powieściami autorki. Napisała ona i powieść „sportową“: *Tatry, narty, miłość* (1928; układ tytułu jakże przypomina Choynowskiego!), i powieść „o duszy żydowskiej“: *Ghetto potępione* (1931), i powieść „mieszczańską“: *Ci, którzy przyjdą* (1934). Same przymiotnikowe określenia powieści przez autorkę nasuwają wspomnienie Nałkowskiej, u której jednak ma to ścisły związek z teorją „środowiska“ i z dostosowaną do niej budową po-

wieści. W powieściach Kazimiery Alberti obrazy środowiska bywają istotnie dobre, np. Żydzi w *Ghetto potępionem,* ale budowa powieściowa bynajmniej nie na niem się opiera, lecz na przygodach bohaterów, ujmowanych w interesujący bieg fabuły o posmaku aż sensacyjnym. Charakterystyki ludzi są już słabiej wytrzymane, zwłaszcza gdy autorka używa szablonów dla wypełniania braków tworzywa obserwacyjnego, bo tam gdzie posługuje się bezpośrednio poznanemi realjami, wywiązuje się z zadania o wiele lepiej. Inną wadą są kopje lub naśladownictwa wzorów literackich (np. w *Ci, którzy przyjdą* — pani Goldońska jest pokazana środkami żywcem branemi od Nałkowskiej, i t. p.). W tej ostatniej powieści sam temat dziejów nowego typu kobiety został postawiony śmiało, ale w wykonaniu raczej chybił. Zapewne dlatego, że kierowana zbyt wielkiemi ambicjami i bez wyboru korzystająca z pomysłów lotnej wyobraźni, autorka nie umie się ograniczać. Posiada jednak niewątpliwy talent realistyczny, i gdyby obracała się wyłącznie w zakresie dobrze poznanych realjów, a swój wysiłek twórczy zamiast do gromadzenia wątpliwej nieraz wartości wątków i motywów, zwróciła w kierunku staranniejszego opracowania skromniej zakreślonych ale samodzielniej wykończonych zamiarów, mogłaby osiągnąć wyniki zupełnie dobre, może nawet o poważniejszem znaczeniu artystyczno-literackiem. Zwłaszcza w dziedzinie powieści, jako że rozporządza nieobojętną a dość rzadką dziś zdolnością tworzenia ciekawej fabuły, przy jednoczesnem zainteresowaniu dla aktualnych zagadnień społecznych. Te same zalety o wiele korzystniej doskonali GUSTAWA JARECKA. Dwie jej powieści są oparte na przeciwstawieniach różniących się środowisk społecznych, bardzo umiejętnie wyzyskanych dla celów kompozycyjnych. W *Innych ludziach* (1932) nie wszystkie kontrasty rasowe i ideowe były równo ujęte. Ale już w *Starych grzechach* (1934) operowanie ścierającemi się sprzecznościami ma dobrą, nieraz mocną wymowę, choć zawsze w ramach epickiego realizmu. A wprowadza tu autorka cały splot wzajemnie krzyżujących się kontrastów, jako to: różnice dzielnicowe, mieszczaństwo i ziemiaństwo, przemysłowcy

i robotnicy, dziecko prawe i dziecko nieprawe, rodzice i dzieci, dom i świat, przeszłość i teraźniejszość — wszystkie te i inne zagadnienia znajdują swe uosobienia w szeregu wyraźnie scharakteryzowanych, żywo postawionych i wprawnie uruchomionych osób, związanych ze sobą wspólnemi nićmi pomysłowej i ciekawej fabuły. Jej ośrodkiem jest młoda córka przemysłowca, w której przeżyciach i w jej rozwoju duchowym ogniskują się wszystkie wątki. Zagadnieniem centralnem powieści „bunt młodzieży“, oświetlony wszechstronnie i zobjektywizowany w rozmaitych sytuacjach, wynikających z owych wielorakich kontrastów społecznych. I jest tu pokazany jeszcze jeden kontrast: między etyką teoretyczną a praktyczną. Wyraża się to najotwarciej w rozmowie ojca z córką. Gdy ojciec jej zarzuca, że mając dziewietnaście lat, wygłasza „teorje z książek dla młodzieży“, córka replikuje: „Więc dlaczego wychowujecie nas temi książkami, a nie podług tej moralności, którą się stosuje naprawdę“. Wyrabianie się nowego typu samodzielnej kobiety stanowi wogóle ideowe podłoże psychologji bohaterki, ale i to otrzymuje swe kulminacyjne akcenty w stosunkach córki z matką. Z jednakowo wymowną dialektyką i z dobrem poczuciem rzeczywistości przeprowadza autorka inne swe konfrontacje sprzeczności życiowych. Mimo spokój realistycznego przedstawienia zdarzeń i ludzi, mimo unikanie ostrych konfliktów, kontrasty uwypuklają się wyraziście. Burzliwy nurt młodości przenika całą atmosferę powieści, zakończonej porywem zbyt idealnym, ale psychologicznie dobrze przygotowanym. W Jareckiej uznać należy dobrą uczenicę ze szkoły Dąbrowskiej, ale uczenicę, która w formy wzięte od swej mistrzyni wkłada inną treść i własne tworzywo realistyczne. U Dąbrowskiej wykształciła Jarecka zwłaszcza swój styl, prosty i swobodny, wyrażający się nie obrazowo lecz pojęciowo, obfitujący w aforyzmy, dobrze ujęte, naturalnie wynikające z aktualnej sytuacji, zręcznie wplatane do barwnie urozmaiconych dialogów. Wpływ Dąbrowskiej korzystnie oddziałał także na drugą zkolei powieść WANDY WASILEWSKIEJ. Pierwsza jej powieść: *Oblicze dnia* (1934) grzeszyła reportażowemi łatwiznami, niedbałą szkicowo-

ścią i afektacją abstrakcyjnego rewolucjonizmu społecznego. Był to również wyraz „buntu młodzieży“, jakże niewspółmierny swym gatunkiem literackim choćby ze *Staremi grzechami* Jareckiej, przejaskrawiony w pozornie naturalistycznych szkicach rzeczywistości, wypaczonej jednak i aż fałszywej. W *Ojczyźnie* (1935), której styl neorealistyczny wywodzi się w prostej linji od Kadena-Bandrowskiego, z pewnemi poprawkami branemi bądź to od Dąbrowskiej bądź też od Kruczkowskiego, rzecz się ma już zupełnie inaczej. Mimo wyraźną również tendencję społeczną, prowadzącą do naginania rzeczywistości w kierunku zgóry zamierzonym, obraz życia jest w tej powieści pokazany konkretnie i w sposób artystycznie przekonywający, poza pewnemi zastrzeżeniami, o których później. Z wyborną intuicją wczuła się autorka w psychikę ludzi z czworaków folwarcznych w przedwojennem Królestwie, aby ich oczami i mózgiem widzieć i rozumieć stwarzany w powieści świat. Budzenie się i narastanie świadomości społecznej praw do lepszego bytu wśród służby folwarcznej w okresie rewolucji 1905 roku przeprowadziła umiejętnie i sugestywnie, uzupełniając tym tematem a od innej strony tetralogję Dąbrowskiej. Tendencyjnie przedstawiony stosunek dworu do narodowego ruchu gminnego jest w danym wypadku dobrze upozorowany charakterami dziedziczek, jakie się nawet dziś jeszcze zdarzają, a podnosi wymowę społeczną powieści, zbytecznie zresztą podpieraną ekskursami publicystycznemi, z których zwłaszcza akt oskarżenia ziemiaństwa o sprowadzanie Kozaków do walki ze strajkiem rolnym został podany w formie, naruszającej strukturę powieści. Jej część ostatnia, poza paroma dobremi fragmentami o skonkretyzowanej treści (epizod ze śmiercią Banasia, śmierć i pogrzeb Magdy, scena końcowa), jest wogóle słabsza, nabiera charakteru luźno szkicowanych impresyj społecznych, uogólnień abstrakcyjnych, dla podparcia zamierzonej legendy proletarjackiej. Tę legendę z żywem poczuciem rzeczywistości socjopsychologicznej przedstawiła autorka w jej nawiązaniu, w budzeniu się świadomości „ojczyźnianej“ i jej narastaniu w duszy Krzysiaka, w atmosferze ruchu rewolucyjnego i w kończącym po-

wieść zawodzie, że w chłopskiej doli nic się nie odmieniło. Samo pojęcie „chłopskiej ojczyzny“ również wypadło bardzo wyraziście, wzięte z właściwego punktu wyjścia, pokazane poprzez żywe charakterystyki ludzi folwarcznych w ich dynamicznem narastaniu, naładowane napięciem ideowem o kierunku realnie osadzonym, objektywnie — choć jednostronnie — uziemionym i celnie wymierzonemi pociskami mocno zaakcentowanym, aż po ujawnioną w zakończeniu perspektywę w myśli Krzysiaka, uświadamiającego sobie „co się zmieniło, kiedy popatrzył w zapalone gniewem, pełne nienawiści oczy syna, który dorastał“. Efekty klasowe wydobywa Wasilewska z niemniejszą od Kruczkowskiego siłą agitatorskiej ekspresji w wymiarach artyzmu. I w licznych scenach obyczajowo-psychologicznych, z których początkowe obrazy prac folwarcznych (połów ryb, prowadzenie byka, moczenie lnu, rznięcie sieczki — łączone zazwyczaj z wynikającą stąd krzywdą społeczną) walczą o lepsze z epizodami Magdy (podpatrującej zza krzaków pannę z dziedzicem, na późniejszej schadzce z dziedzicem pod Skowronową szopą i wkońcu gdy umiera), w przedstawieniu ruchu gromady wiejskiej i jej społecznej sprawiedliwości, w odtworzeniu zgrzebnych dni życia w czworakach i t. p. osiąga autorka pełną wymowę tęgiego realizmu. Bardzo piękne, w stylu przypominającym Żeromskiego, są też zwięzłe opisy przyrody. Ale gdy autorkę ponosi liryzm społeczny, gdy się ucieka do apostrof ideowo-nastrojowych, fałszuje rzeczywistość (choćby w stosunku chłopów do Legjonów albo w przeidealizowanej wrogości do Rosjan), słowem, gdy zamiast obrazów konkretnej rzeczywistości, daje snute z wyobraźni mity, wtedy poziom artyzmu opada, powieść załamuje się w swej budowie i przestaje interesować. Cała ostatnia część powieści, od wybuchu wojny, pośpiesznie sklecona i niesharmonizowana z realizmem poprzednich rozdziałów, mogła być streszczona w jędrnym rozdziale epilogowym, albo należało opracować ją szerzej, wypełnić we wszystkich szczegółach tak konkretnie, jak to ma miejsce tylko we fragmentach. Występuje tu brak panowania nad oddechem epickim, który ma Wasilewska już głęboki, ale jeszcze

nierówny. Wręcz nie do wiary, że *Oblicze dnia* i *Ojczyznę* pisała ta sama autorka, którą dopiero po tej drugiej książce uznać należy ze wybitnie zapowiadający się talent na polu powieści społecznej. Nie jest to już — jak *Oblicze dnia* — literatura typowo w swoim rodzaju „kobieca", lecz literatura buntu społecznego.

74.

Bunt jest przywilejem młodości i poezji. Niezorganizowane siły życiowe, zanim znajdą właściwe łożysko, piętrzą się przed zaporami, burzą się i rozrywają tamy. Stosunek młodości i poezji do zagadnień społecznych już z natury swej bywa zazwyczaj rewolucyjny. Poezja wyzwala w człowieku jego żywiołowe dążenie do swobody i ku nowej przyszłości. Bunt młodości jest czynnikiem postępu. Rozbija zakrzepłe formy życia, nie dopuszcza do zastoju, wszczyna ruch. Sprzymierza się z wszelką krzywdą, choćby urojoną. Tak samo poezja. Takie jest odwieczne podłoże poezji buntu społecznego. Ale w literaturze współczesnej strumień buntu społecznego zlewa się z socjalistyczną ideą świadomości klasowej, a znajdując oparcie życiowe w ogólnych przemianach politycznych, w przykładzie Rosji Sowieckiej (Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich) i w powszechnem parciu ku bliżej nieokreślonemu nowemu ustrojowi społecznemu, stwarza zjawisko t. zw. literatury „proletarjackiej". Błędna to nazwa, gdy ma określać literaturę na froncie proletarjackim. Ściślej biorąc, do właściwej literatury proletarjackiej należą np. *Pamiętniki bezrobotnych*, których zbiorową księgę wydał w roku 1933 Instytut Gospodarstwa Społecznego, a poniekąd — mimo zasadnicze różnice — tamże wydane w roku 1935: *Pamiętniki chłopów* lub inne pokrewne pisane dokumenty kulturalne. Ale nie są literaturą proletarjacką ani *Ziemia na lewo* (1924) Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna, ani *Trzy salwy* (1925) Władysława Broniewskiego, Stanisława Ryszarda Standé i Witolda Wandurskiego, ani wiele innych, ostatniemi laty bardzo licznych utworów wierszem i prozą,

aż po poezje Marjana Czuchnowskiego i Józefa Łobodowskiego, czy powieści Leona Kruczkowskiego i Wandy Wasilewskiej. Bo przecież i Cezary Baryka z *Przedwiośnia* Żeromskiego, i zwłaszcza Duś z *Czarnych skrzydeł* Kadena-Bandrowskiego mogą być uznani za reprezentatywnych bohaterów literackich proletarjatu, ale ani tych powieści, ani ich autorów nie zaliczymy do literatury proletarjackiej. Ma jednak rację Irzykowski, który gruntownie zrewidował złudzenia t. zw. estetyki proletarjackiej i frazeologiczną blagę poezji agitacyjnej, gdy stwierdza (w *Słoniu wśród porcelany*), że „pisarz socjalistyczny powinien swój socjalizm udowadniać obszernością swego horyzontu, trafnością swych diagnoz, prawdą i wyobraźnią we wszystkich dziedzinach, intensywnością uczucia, — żeby nikt nie mógł powiedzieć, gdzie zaczyna się tylko talent, a kończy się Idea". Po wnikliwe i w tej sprawie najzupełniej przekonywające uwagi Irzykowskiego odsyłając do wspomnianej jego książki, którą w całości winien przeczytać każdy, ktokolwiek serjo się zastanawia nad aktualnemi zagadnieniami współczesnej literatury polskiej, aby jednak wszechstronniej oświetlić ten dziś bardzo pokaźny jej odcinek, przypomnieć trzeba polemikę toczoną w roku 1928 na łamach *Wiadomości Literackich* (por. zwłaszcza nra 209, 212, 215, 218, 237, 239 i 264). Wszczął ją Paweł Hulka-Laskowski artykułem: *Poezja szlachetnego nieporozumienia*. Przytoczywszy na wstępie wyjątki z programowych manifestów poezji proletarjackiej (z *Ziemi na lewo* i z *Trzech salw*), a w toku dalszych wywodów nadmieniwszy i to, że proletarjat tej niby proletarjackiej poezji nie czyta, ostateczne swe wnioski tak ujmuje: „Według teoretyków dyktatury proletarjatu kultura potrzebuje setek lat, aby powstała i rozwinęła się, podczas gdy dyktatura proletarjatu ma trwać możliwie niedługo jako zło konieczne dla przeobrażenia świata. To też wszelkie zadomawianie się w tem co stanowi żałosną istotę proletarjanizmu jest uwiecznianiem stanu skazanego nawet przez doktrynę komunistyczną na zagładę i zniknięcie. — Forma i treść polskiej poezji proletarjackiej jest dla robotnika wszystkiem, tylko nie poezją. Mamy tu maszyny, lokomotywy, robotę w fabry-

kach, agitatorów, prowokatorów, szpicli, słowem to wszystko, od czego robotnik ucieka w święta na wieś, do lasu, na łąki. Taka np. *Stolarka* Wandurskiego robi wrażenie czegoś ciężkiego, wymęczonego, niekonsekwentnego, niby barykada słów, z za której wyziera aforyzm o pochowaniu umarłego świata. Hebluje się w tym wierszu mozolnie „za blatem blat", żeby potem „w ogromnej drewnianej trumnie pochować umarły świat". Tego robotnik za swoją poezję nie uzna, a nawet zwróci uwagę, że stolarz nie używa klajstru, lecz kleju. — Poezja ta nie jest więc wyrazem uczuć i myśli proletarjatu, bo mu nie trafia w niczem do przekonania, a za poezję o proletarjacie uważać jej nie można, bo proletarjusz nietylko pracuje, ale myśli i czuje, za czemś tęskni i czegoś pragnie. Praca jest dla niego tylko środkiem zdobywania chleba powszedniego, i poezja obracająca się dokoła maszyn, lokomotyw, murów fabrycznych, szpiclów i prowokatorów nie widzi zupełnie duszy robotnika, który kocha i ceni akcesorja najpierwotniejszej poezji romantycznej: miłość, kwiaty, słowika, gwiazdy, słowem to wszystko co jest daleko od cuchnących sal fabrycznych. Oddalając się od stanowiska doktryny marxowskiej Stern i Broniewski zdobywają się już na pewne akcenty liryczne, które trafiają do serc proletarjackich, ale dla inteligentnego robotnika bliższy jest Wittlin z motywem zbratania i pojednania wszystkich z wszystkimi, Słonimski z potężnemi akordami końcowemi *Wieży Babel*, Wierzyński z liryką miłosną. Proletarjusz to ubogi człowiek, ale c z ł o w i e k nie różniący się niczem od ludzi sfer uprzywilejowanych, chyba tylko brakiem pieniędzy. Jeśli droga do socjalizacji prowadzi przez kapitalizm uniwersalny, to droga do poezji proletarjackiej może i musi prowadzić przez Mickiewicza, Kasprowicza, Tetmajera. Dzisiaj — poezję proletarjacką odczuwają tylko snobi literaccy. Proletarjat jej nie rozumie". Władysław Broniewski, odpowiadając Hulce-Laskowskiemu, w artykule: *Wczoraj i jutro poezji w Polsce* pisał m. in.: „...Próbami rewizyj światopoglądów, próbami krytyki społecznej są takie książki, jak *Romans Teresy Hennert, Pokolenie Marka Świdy* i *Przedwiośnie*. — Mimo to świadomość

polskiego inteligenta starała się za wszelką cenę uniknąć dyscypliny myślowej, opartej na walce klas. Ale w walce dwóch światów, panującego kapitalizmu i wyzwalającej się pracy, niema realnego gruntu pod pasożytowanie ideologiczne, niema trzeciej strony barykady: uczony, pisarz, artysta, niezależnie od swej woli, musi zająć stanowisko w walce społecznej. Ogromna większość pisarzy polskich znalazła się więc, świadomie lub nieświadomie, w obozie kapitalizmu, reakcji i — co za tem idzie — filozofji idealistycznej... Na tem tle powstała hiperprodukcja idej we współczesnej poezji polskiej, głoszącej równocześnie kosmiczny pacyfizm i katolicki socjalizm, ewangelję zbratania wszystkich z wszystkimi i kult „słowa“, i wreszcie t. zw. „poezję pracy“. Praca, odgrywająca napozór doniosłą rolę w twórczości prawie każdego poety, jest czynnikiem narzucającym się umysłowo przez sam charakter współczesnej cywilizacji. Sugestji pracy („wzniosłej“, „zbożnej“, „kosmicznej“, lub jak kto woli), ulegają nawet tak antycywilizacyjnie nastawieni poeci, jak Zegadłowicz. Słonimskiego *Wieża Babel* miała być zapewne dramatem wyzwalającej ludzkość pracy, sztuka ta jednak, oparta na założeniach abstrakcyjnych, ostrożnie omijająca ostre skręty historji, dramatem pracy stać się nie mogła i pozostała tylko szlachetną litanją do wszystkich świętych cywilizacji. Jest wreszcie szereg poetów piszących pseudoklasyczne utwory o pracy, pracy przez wielkie P, z pełną rekwizytornią wzniosłości, dostojności i sztucznych ogni filozoficznych. Ten bezduszny teatr marjonetek, mający wyobrażać krwawe pobojowisko pracy, ta płytka i płaska filozofijka, żerująca na „szlachetnych“ mózgach, ta kukła wypchana trocinami — jestże to współczesny król duch?!... Ale czas już skończyć tę smutną rewję idej współczesnej poezji polskiej. Przystępuję do właściwego przedmiotu tych rozważań. Wypadło mi pisać z powodu nowego oskarżenia rzuconego pod adresem poezji walki, nazwanej „poezją szlachetnego nieporozumienia“, pod adresem — jeśli chcecie tak ją nazywać — poezji proletarjackiej. Intensywność i długotrwałość sporów o tę poezję, o jej prawo istnienia, namiętność z jaką ją zwalczają, a przytem powszechna i uniwersalna jej aktualność świad-

czy, że zagadnienie poezji rewolucyjnej nie mieści się w ramach zwykłego sporu literackiego... Pan Hulka-Laskowski twierdzi, że poeci proletarjaccy stawiają sobie za zadanie budzenie proletarjatu i prowadzenie go do boju (orkiestra pułkowa). Otóż tak nie jest, poeci proletarjaccy takiego zadania sobie nie stawiają i stawiać nie mogą. Rozbudzenie proletarjatu jest dziełem rewolucyjnych organizacyj proletarjatu — one też prowadzą go do boju. Poezja proletarjacka nie poprzedza rozbudzenia się proletarjatu, ale jest właśnie wynikiem rozbudzenia się proletarjatu i wynikiem jego politycznej walki. I pod tym względem poeci proletarjaccy nie łudzą się bynajmniej co do swej roli i nie przeceniają swych możliwości. Poeci ci, biorąc udział w walce proletarjatu, nie roszczą sobie bynajmniej pretensji do roli wodzów prowadzących do boju ani też nie ograniczają się do roli orkiestry pułkowej... Pan Hulka-Laskowski stawia na pierwszym planie zainteresowanie robotnika dla spoczynku niedzielnego, śpiewki sprośnej i słowika, jako objawu instynktu poetyckiego. Jest to niedorzeczność. Ładnieby wyglądała dotychczasowa poezja, gdyby ludzie szukali w niej tylko ucieczki od życia... Co powoduje takie stanowisko? To że p. Hulka-Laskowski neguje bohaterskie pierwiastki psychiki proletarjusza, które mu każą na pierwszym planie stawiać sprawy walki... Proletarjusz, rozumiejący tak poezję i swoje sprawy duchowe, byłby poprostu wałkoniem i kapcanem. Takich posiada każda klasa. Ale poezja proletarjacka, ta rzetelna a nie wyrosła na gruncie snobizmu poezja „pracy" lub chrześcijańsko-socjalistycznego kazirodztwa, jest poezją awangardy, poezją czołowych zastępów proletarjatu... Proletarjat jest dziś jedyną klasą społeczną zdolną do „ruszenia z posad bryły świata". Nie ma wszak do stracenia nic prócz więzów a zyskać może świat cały! Panowanie nad życiem, rozszerzenie i spotęgowanie go do tych granic, które zakreśla genjusz ludzki i utysiąckrotnione maszyną ramię człowieka, — oto cele, ku którym wraz z wielomiljonową masą zmierza poezja proletarjacka, natchniona logiką czynu sięgających po świat warstw proletarjackich. Poeci tego wyzwalającego się świata nie pi-

szą dla proletarjatu ale jako proletarjat. Praca ich jest wyrazem życia a nie jego zapowiedzią. — Mówiąc o poezji proletarjackiej w Polsce, muszę wspomnieć z czcią i wzruszeniem o pierwszym jej hymnie, dziś już pół wieku liczącej *Warszawiance* Wacława Święcickiego, pieśni śpiewanej po raz pierwszy przez „proletarjatczyków", tych polskich mitycznych prawie bohaterów rewolucji międzynarodowej, pieśni, którą po dziś dzień można słyszeć na ulicach Warszawy w krwawe dni świąt robotniczych. — Bujnem swem życiem przypłacił życie tej pieśni genjalny Ludwik Waryński, wpadając w ręce żandarmów z odbitkami korektowemi *Warszawianki* poto, aby nigdy już nie wyjść poza mury więzienia, by umrzeć na gruźlicę w upiornym Schlüsselbergu. To on, w którymś już roku kaźni, skuty łańcuchami, pisze *Mazur kajdaniarski*, wiersz pełen radości, humoru i otuchy, a przecież pisany — w grobie... W takie groby zaglądać będzie często poezja proletarjacka, bo z nich bierze prometejską miarę swego zwycięskiego jutra". Czytelnik przytoczonego w obszernych fragmentach artykułu Broniewskiego łatwo dostrzeże sprzeczności tego manifestu poetyckiego, wynikające ze stanowiska fanatycznego wyznawcy romantycznego czynu. Bo co jest bardzo znamienne, a z naszego punktu rozważań najistotniej ważne, to właśnie wybitnie romantyczna postawa Broniewskiego i innych poetów buntu społecznego i walki klasowej. W dalszym ciągu dyskusji medjatorem był Stanisław Higier, który artykuł: *O ducha poezji proletarjackiej* tak zakończył: „Trudno wątpić, że identycznie jak w Rosji tak samo w Polsce i wszędzie zresztą nazajutrz po rewolucji zjawiłaby się cała plejada poetów, którzy z przedziwną łatwością ze snobistycznych pięknoduchów przedzierzgnęliby się w oficjalnych proletarjackich Bojanów (biografje Pasternaków i Kamienskich służyć tu mogą za przykład). Ale to nie będzie poezja przyszłości, a tem mniej, na szczęście, przyszłość poezji. I nasi poeci z pod znaku „proletarjackiego" nie mają z tem wszystkiem, mimo cudze i własne zapewnienia, nic wspólnego. — A jednak istnieje coś, co odpowiada pojęciu poezji proletarjackiej. O tyle konkretne, że o konkretność tę wykruszą sobie bodaj ząbki wszystkie patoczące się

złośliwości p. Słonimskiego w roli Don Kichota zdrowego rozsądku; o tyle żywe, że nie łatwo przyjdzie p. Hulce-Laskowskiemu ścisła klasyfikacja. Istnieją nawet dwie poezje „proletarjackie". (I to bodaj jest powodem większości nieporozumień). — Jedna — poezja idealistów, którzy duszą i ciałem oddani pewnej, ogólnoludzkiej idei społecznej, niecą dla niej entuzjazm w natchnionych strofach, i druga — poezja pochlebców i służalców wszelkiej tyranji, poezja mile widzianych i dobrze opłacanych. A pierwsza z nich, choćby się nie wiem jak nazwać pragnęła i nie wiem jakie wynajdywała sobie parantele, jest dalszym ciągiem tej poezji, której patetyczne dźwięki coraz to rozlegały się w burzliwych chwilach XIX stulecia, spadkobierczynią żaru uczuć Herwegha, Heinego, Barbiera, Delavigne'a... jest, poprostu mówiąc, poezją rewolucyjną. To w niej jest cenne, wielkie, „międzynarodowe" wreszcie, jeżeli wam tego wyrazu koniecznie potrzeba. I tak samo dzisiaj, jak wówczas, pragną się mamić poeci rewolucji, że piszą dla ludu i w imieniu ludu. Jak gdyby mało im było, że słowo ich pada na najbardziej żyzną glebę uczuć takich samych jako oni idealistów-inteligentów, którzy przekażą przyszłości odwieczne ludzkie bunty i marzenia. — W tej perspektywie dwaj przeciwnicy — Słonimski i Broniewski — staną się bardzo bliscy, a p. Hulka-Laskowski przestanie być groźny dla „całości i niezawisłości" poezji proletarjackiej. — I jeszcze jedna sprawa. Stanisław Liciński. „Lat sto, lat tysiąc czekałem". Po latach zapomnienia — dajcież mu słowo". Dodaćby tu jednak można, że istnieje także trzecia poezja „proletarjacka", w której proletarjat jest pustym dźwiękiem. I poezja taka, jaka zawsze i wszędzie istnieje, ale w dobie dzisiejszej rozszerza się epidemicznie w t. zw. literaturze proletarjackiej, największe budzi i budzić musi zastrzeżenia. Z jej to powodu napisał Irzykowski, że należy „zredukować tę nudną, blagierską lirykę, wziąć się do powieści i dramatu, przepoić nowym duchem. Dawać nie frazeologję, lecz dialektykę socjalizmu tam, gdzie on się wysnuwa wprost z życia". Nie uciekając się do licznych przykładów z pogranicza grafomanji, stwierdzić należy, że takiej czczej liryki agitatorskiej, chociaż brzmiącej

patosem mocnych słów, sporo się da wykryć nawet w utworach poetów o rzetelnych skądinąd talentach. Ostatnio i w prozie (np. w *Obliczu dnia* Wasilewskiej) i w dramacie (np. w misterjach Szellburg-Zarembiny). *Antologja poezji społecznej 1924—1933*, wydana w roku 1933 w Wilnie (z przedmową prof. Manfreda Kridla), a obejmująca utwory Teodora Bujnickiego, Józefa Czechowicza, Marjana Czuchnowskiego, Stefana Flukowskiego, Jalu Kurka, Józefa Łobodowskiego, Czesława Miłosza, Marjana Piechala, Juljana Przybosia i Jerzego Zagórskiego, aczkolwiek tętni w niej i żywe poczucie rzeczywistości i mocny nerw nowego artyzmu, wtedy mianowicie, gdy poeci opisują konkretne widzenie samodzielnie powziętej treści, gdzieindziej wszakże daje też wszechstronny pogląd na grożące poezji społecznej mielizny lub łatwizny. Więc z jednej strony naśladownictwo obcych, zwłaszcza rosyjskich, wzorów, z drugiej zaś to, co Irzykowski najsłuszniej zwalcza, jako marxizm stający się „mechaniczną zabawką, szkołą arogancji i łatwych zwycięstw“. Ale i wśród poetów wymienionej antologji, i wśród poetów i pisarzy z innych środowisk literackich wskazać można, co się w niniejszem obrazie tu i owdzie zaznacza, niejeden dowód rzetelnego artyzmu w tendencyjnej z założenia literaturze walki społecznej. K. W. Zawodziński w swym przeglądzie liryki w *Roczniku Literackim za rok 1932* stwierdza nawet, że „przecież „poezji proletarjackiej“ literatura polska zawdzięcza jedno z najwspanialszych dzieł poetyckich może nietylko sprawozdawczego roku“.

Mowa to o *Trosce i pieśni* (1932) WŁADYSŁAWA BRONIEWSKIEGO (ur. 1898). „Lecz — pisze dalej Zawodziński — to nie Broniewski szukał tematu, ale temat wyszukał Broniewskiego: ten zrzadka odzywający się poeta wybuchnął z przerażającą — powiedzmy otwarcie ze stanowiska jego przeciwników politycznych — siłą. Nie to, że jego wiersze są „rewolucyjne“: wiersze jego są rewolucją, są etapem jej zwycięstwa w świadomości powszechnej“. Otóż, co jeszcze w danym wypadku podnieść odrazu warto, że ten naprawdę znakomity poeta rewolucji wyszedł nie ze środowiska programowej awangardy

poetyckiej, lecz z odrzucanego przez tę ostatnią nurtu *Skamandra*. Potwierdza się to znowu, że w poezji, jak wogóle w sztuce, nad program i środowisko ważniejszy jest zawsze talent i twórcza indywidualność. Nawet w praktycznem znaczeniu społecznem i zwłaszcza w poezji tendencyjnej, o ile ma ona posiadać pełną ekspresję artyzmu. U Broniewskiego ta właśnie ekspresja, osiągając w ostatnim cyklu poety w swoim rodzaju naprawdę wysoki poziom rzetelnego artyzmu, swą uderzającą siłę rewolucyjnego parcia łączy z jasną, spoistą i każdemu zrozumiałą wymową surowych słów i klasycznie przejrzystego wiersza. Na ten temat stwierdza Zawodziński: „To wiersze — dynamit: jak on proste w swym składzie i jak on kruszące. Zwięzłe równie jak proste, sugestywne bezpośrednią szczerością patosu. Wbrew wszelkim wyprowadzającym ich na manowce, skąd nie umieją znaleźć drogi wyjścia, „poszukiwaniom“ swych współczesników, poeta, świadomy nieskończonych możliwości, jakie daje tradycyjna technika poetycka, zadowala się nią w zakresie metryki (przeważnie 9-zgłoskowiec „jambiczny“, odpowiadający swą energją i „ściśliwością“ charakterowi tej poezji, obok kanonizowanych od kilkunastu lat czterowierszy z „akcentowców“) jak i stylu, gdzie ornamentyka jest środkiem, nie celem. Nowatorstwa są nieliczne, ale istotne i udatne, np. w zakresie doskonałych rymów nieścisłych: wszystkim — mistyki. A że mimo wszystko nie tematowi a ukształtowaniu artystycznemu zawdzięcza poezja Broniewskiego swą wartość, widać na wierszach, nie mających nic wspólnego z zasadniczą tematyką, np. poświęconych przeżyciom tworzenia (tu do zanotowania przepiękna paralela eposu i liryzmu „Gdy oknem pełznie cisza martwa...“) i wiecznym uczuciom człowieka w obliczu nędzy życia, wspaniałości gwiazd i nieuchronnego nasuwania się śmierci. Książka jest scementowana jednością lirycznego „ja“ poety, jego oblicza, któremu nawet wróg polityczny nie odmówi piękna i szlachetności: jego wspaniały gniew bojownika i umiłowanie jasnych dlań celów są zupełnie różne od bezideowej, anarchistycznej „Schadenfreude“, jaką tryskają w swych politycznych wierszach niektórzy inni, i to bardzo znakomici

poeci, szydząc z nieszczęść ludzkości, ojczyzny i ustroju, który miękkim edredonem wyściela ich wieszcze trójnogi". Już z powodu pierwszego cyklu poezyj Broniewskiego: *Wiatraki* (1925) pisał o nim Witold Wandurski (w *Wiadomościach Liter.* 1925, nr. 62), że „jest jednym z nielicznych dziś jeszcze poetów, których twórczość czerpie soki nie z przelotnego przeżycia, lecz z samego miąższu życia. Czyn twardy — siedem lat w rowie strzeleckim — poprzedza narodziny pierwszego tomu jego wierszy. Wojna wydała poetę Broniewskiego. Wojna nadała sprężystość jego metryce odrębnej — i stali jego twardym i dźwięcznym asonansom. Nietylko w wierszach, tematowo bezpośrednio zahaczających o wojnę, — nietylko w zamaszysto-tragicznej *Młodości,* plakatowo-jaskrawym poemacie *Ostatnia wojna* i w rewolucyjnym *Soldat inconnu* — najmocniejszych z całego zbiorku — widzimy odruch etyczny żołnierza-poety, uczestnika wstrząsającej katastrofy. Koszmar przeżyć wielkiej rzezi europejskiej wbił głęboko pazury w mózg poety i zabarwił ciemną posoką wszystkie jego wizje: *Ostatni dzień, Pochód,* nawet tak pogodne u innych poetów (z wyjątkiem Verhaerena, z którym ma coś wspólnego Broniewski) — *Wiatraki.* Nerwowy niepokój i wielkie przemęczenie cechuje liryki: *Ucieczka, Mury, bruki..., Wędrowiec, Cienie*". W *Wiatrakach* poeta ma wiele wspólnego z Tadeuszem z *Czarnych skrzydeł* Kadena-Bandrowskiego, z Tadeuszem, który się brata z Dusiem. Bo Broniewski z tego Tadeuszowego wyrósł pokolenia. W poezji swej ulega on zrazu narzucającym się wpływom epoki, wzoruje się na Tuwimie i na współczesnych poetach rosyjskich, których również tłumaczy, zwłaszcza na Jesieninie (osobno wydany przekład poematu: *Pugaczow,* 1926). We wspomnianym zbiorowym „biuletynie poetyckim": *Trzy salwy* wraz z swymi współtowarzyszami oświadcza Broniewski: „Nie o sobie piszemy. Jesteśmy robotnikami słowa. Musimy wypowiedzieć to, czego inni ludzie warsztatu wypowiedzieć nie mogą. W bezlitosnej walce proletarjatu z burżuazją stoimy zdecydowanie po lewej stronie barykady. Gniew, wiara w zwycięstwo i radość — radość walki — każą nam pisać. Niech słowa nasze padną jak salwy w ulice śródmieścia, niech

odegrzmią echem w dzielnicach fabrycznych. Walczymy o nowy ład społeczny. Walka jest najwyższą treścią naszej twórczości". W tej poezji walki struna, w którą uderza Broniewski, wydaje odrazu czysty dźwięk szczerej bezpośredniości, przejawiającej się nawet tam, gdzie poeta widocznie naśladuje cudze formy. Jego wiara, choć się z nią nie solidaryzujemy, wyraża się z tak niewątpliwą siłą osobistego przekonania, że gdy w *Dymach nad miastem* (1927) nasunie się nam nawet wspomnienie poezji społecznej Konopnickiej, z której duchem poezja Broniewskiego miewa niekiedy jakieś dziwnie bliskie powinowactwo, czujemy zawsze nietylko świeżość nowego tonu społecznego, ale i jego potrzebę indywidualnie ugruntowaną w męskiej psychice poety, najistotniej współczującego ze społeczną sprawą człowieka. W poezji Broniewskiego najściślej się zespalają uczucia osobiste z dojmująco niepokojącą troską o prawdę i sprawiedliwość dla pokrzywdzonych, bunt uciśnionych i wola czynu z pieśnią walki.

Trzeba wyrwać się, trzeba odejść,
trzeba biec, uchodzić przed klęską!
Jak odnaleźć radość i miłość,
gdzież jest miłość, miłość zwycięska?

— odzywa się głosem rozpaczy serce poety, który jednak uświadomiwszy sobie klęskę, nie poddaje się rezygnacji, lecz hartuje siły do boju o nową przyszłość ludzkości. I w *Trosce i pieśni* dogłębnie odczuty bunt duszy poetyckiej wyraża się z tą szczerą prostotą, w której bezpośredniość graniczy aż z naiwnością. A gdy poeta skarży się na swoją rolę błazeńską, rzuca gniew i pogardę kulturze krzywdy i zbrodni, albo błogosławi piorun co błyska, — okrzyki takie noszą piętno narówni romantyczne, jak i wyznania poglądów Broniewskiego na swe zadania poety: „wierszem kocham i wierszem cierpię", „żyję sobie, jestem poetą", „śpiewam radość człowieczej mocy", „w tym krzyku zostanę młodym" i t. p. Ale ten romantyzm płomiennego ducha-rewolucjonisty poszukuje oparcie w realnym świecie czynu. Poezja Broniewskiego ma więc tendencję społeczną. Jest nietylko poezją, lecz działaniem, i z tego powodu budzi zastrzeżenia. Broniewski

jest bowiem fanatykiem idei proletarjackiej, wskutek czego traci poczucie istotnej rzeczywistości społecznej, w jej najbliższem kształtowaniu się w sferze konieczności państwowo-narodowych, i na jej szerszej płaszczyźnie obecnego układu stosunków międzynarodowych. Jego romantyzmowi idei niedostaje naprawdę twórczej myśli dziejowej. Jego poezja walki jest w gruncie rzeczy poezją patetycznego entuzjazmu, nie zaś poezją życia. Poecie się zdaje, że unikając wszelkiej sztuczności (wyjątkowo zdarza mu się tak piękne zresztą porównanie: „teatr Wielki: lira z cegły“), w niczem nie ograniczając swego lirycznego nurtu bezpośredniości, walczy o prawdę człowieka i o przyszłość nowego ustroju. Tymczasem wyraża tylko indywidualnie zbuntowaną duszę, niewspółmierną z jakimkolwiek rzeczywistym ustrojem, romantyczną duszę wiecznego rewolucjonisty. I mimo przytoczonych uwag Zawodzińskiego i Wandurskiego, i mimo że trudno byłoby nie uznać siły bijącej np. z *Elegji o śmierci Ludwika Waryńskiego,* nad to wszystko odbiera się wrażenie, iż poeta *Troski i pieśni* najszczerzej i najpełniej wypowiada się w swych lirykach osobistych. Wcale to nie pomniejsza wartości tego naprawdę poety.

Z pozostałych szermierzy buntu społecznego i świadomości klasowej, poza tymi, o których mówi się w innych rozdziałach naszego wykładu, zasługują na uwagę także dwaj współtowarzysze Broniewskiego z *Trzech salw:* Stanisław Ryszard Standé i Witold Wandurski. STANISŁAW RYSZARD STANDE (ur. 1897; *Młoty,* 1921; *Rzeczy i ludzie,* 1925; *Napewno — my!* 1928), równie bezkompromisowy jak Broniewski, wykształcony jednak na wzorach niemieckiej poezji ekspresjonistycznej, z natury intelektualista, nie jest lirykiem bezpośrednio żywiołowym, lecz programowym marxistą, wyrażającym w swych wierszach dogmatykę społeczną ideowca przełomowej doby. Wadą Standégo, jako poety, jest barokowa sztuczność obrazowania i nadmierna zależność od literatury. Pokrewny mu źródłami metody literackiej i drogą ideową, WITOLD WANDURSKI przewyższa go lotnością wyobraźni, subtelnością poetyckiego kolorytu i samodzielnością postawy twórczej. W jego symboliczno-ideowych wierszach

(*Sadze i złoto,* 1926) i dramatach (*Śmierć na gruszy,* wystaw. 1925; *Gra o Herodzie,* 1926) zdarzają się liczne niedociągnięcia, czasami łatwizny jaskrawego agitatorstwa, to znów silenie się na trywjalność, ale są w tych utworach fragmenty uderzające siłą nowej ekspresji, a w groteskowej mieszaninie „mięsopustów proletarjackich" nowoczesnego rybałta żywo drga tętno współczesności i przejawia się świadomy wysiłek w pracy nad odświeżeniem sztuki teatralnej. Były to jednak dopiero zapowiedzi wybitnego talentu, którego dalsze losy — odkąd poeta wyjechał do Rosji — są okryte mgłą niepokojącej tajemnicy. Z młodszych poetów proletarjatu, których znaczna ilość rzadko bywa usprawiedliwiona jakością, poważniejsze zadatki przynoszą: Andrzej Wolica (*Młoty nad światem,* 1930), Józef Łobodowski (ur. 1909; *Gwiezdny psałterz,* 1931; *Słońce przez szpary,* 1931 i in.; nazbyt jeszcze zależny od wzorów rosyjskich), Stanisław Wygodzki (*Chleb powszedni,* 1934), Michał Ochorowicz (*Utopiony księżyc,* 1934) i in.

Oryginalną i bardzo ciekawą „powieść bez romansu" z życia rzemieślniczego napisał JÓZEF GARDECKI: *Było nas trzech* (1928). Jest to właściwie pół-powieść a pół-pamiętnik, z autentycznych przeżyć autora. O utworze tym mówi Paweł Hulka-Laskowski (którego na innem miejscu omówiony pamiętnik: *Mój Żyrardów* należy tu również przypomnieć): „Artysta-rzeźbiarz Gardecki pisze w swej powieści o terminowaniu wespół z Janem Rembowskim (późniejszym artystą-malarzem) w cyzelerni jednej z wielkich fabryk warszawskich. Bezpośredniość i forma tego opowiadania wprowadza czytelnika w sam środek życia proletarjackiego, ubogi, ciasny, rozsadzany od wewnątrz nieukojonemi tęsknotami i buntami. Dla obu artystów — Rembowskiego i Gardeckiego — był to tylko etap konieczny i nieunikniony nędzarzy pozbawionych środków do życia i nie znających dróg ucieczki w piękniejszy i marzony świat. Jest to zarazem opowieść o tej niepożytej sile proletarjatu, który od początku świata niby bryła radjum wyrzuca z siebie energję w postaci światła i ciepła i nie znać po nim ubytku siły, ale zarazem jest jak mózg, ośrodek najwyższego i najwszech-

stronniejszego odczuwania, — sam nieczuły. Gdy u nas przyjdzie czas na ocenę rzetelnej poezji proletarjackiej, nie tej stylizowanej, ale prawdziwej twórczości proletarjatu, powieść Gardeckiego nabierze znaczenia osobliwego, właśnie dzięki swej prostocie i nie sileniu się na stylizację". Czytając tę powieść, osnutą na tle Warszawy z końca XIX-go stulecia, przypomina się *Fachowiec* Berenta i także życiorys Sieroszewskiego. Gardecki wiernie odtwarza życie człowieka w pracy, którą widzimy tu szczegółowo, jak ona wygląda naprawdę, w swej istocie i technice. Społeczny mechanizm tego życia rzemieślniczego odsłania we wzajemnych stosunkach uczniów, terminatorów i majstra, uwydatnia też wyzysk pracy, tylko nie jako czynnik klasowy, lecz psychologiczny. Bunt wewnętrzny człowieka rodzi się pod naciskiem mechanizacji pracy. Ośrodek wątku psychologicznego powieści stanowi jednak bohaterskie zmaganie się w walce z obojętnem lub wrogiem otoczeniem jednostek dążących do sztuki i usiłujących wprowadzić sztukę do pracy rzemieślniczej. Na takiem zaś tle rozwija się pęd do samouctwa, czyli ten bardzo istotny czynnik, który w życiu proletarjatu dotąd odgrywa rolę doniosłą i nieraz rozstrzygającą o wyrabianiu się najdzielniejszych charakterów. Stwierdza Leon Piwiński, że w powieści Gardeckiego „doskonale jest uchwycona atmosfera Warszawy z przed lat mniej więcej trzydziestu i atmosfera środowiska nieczęsto występującego w naszej belletrystyce. Autor pisze stylem własnym, samodzielnym i świeżym, zapowiadającym niemały talent pisarski. Szkoda, że nie zdecydował się co do strony formalnej swego utworu: czy pisać powieść czy pamiętnik. W obydwóch tych rodzajach mógł stworzyć rzecz niepospolitą".

Powieścią społeczną: *Gdzie jesteś przyjacielu?...* (1932), ciekawie debiutował na polu literatury JERZY ZAWIEYSKI. Rrzeczywistość społeczna w jej gruntownych przemianach na tle dziejowem jest tu związana z przeżyciami bohatera powieści, Jana Ostrogi, od jego lat dzieciństwa i młodości na Ślezyngu, przedmieściu robotniczem Łodzi, przed wojną i czasu wojny, poprzez doświadczenia bezrobocia i wojny, aż po kres życiowej wędrówki

na polskiej emigracji robotniczej we Francji. Świat robotniczy obu środowisk, łódzkiego i emigracyjnego, pokazał autor z dobrym realizmem i z bezpośredniem współczuciem dla jego doli i niedoli; w sposób pozbawiony tendencji, a jednak z dokładnem wżyciem się w najistotniejsze potrzeby i w twardą rzeczywistość ludzkiego bytu; bez przybierania pozy klasowo-proletarjackiej, lecz z wnikliwym wglądem w rdzeń zagadnienia, w jego znaczenie i doniosłość od strony człowieka, jako jednostki, i w stosunku do narodu, jako sprawy ogólnej. Polska, o której w środowisku tem nie wiedziano, występuje właściwie dopiero z chwilą jej odrodzenia, przedtem niema o niej mowy ani w związku z widokami wojennemi, ani też na tle grozy i okrucieństwa przeżyć wojennych pod obcym najazdem. Natomiast później bohater powieści przechodzi kolejne etapy poglądów na zagadnienie ojczyzny, co znajduje dobre oparcie epickie w rozmaicie kształtujących się stosunkach Ostrogi z panią Grażyną, działaczką oświatowo-narodową, której bankructwo ideowe należy do najżywiej ujętych epizodów powieści. Poza dygresją liryczną z rozmyślaniami Ostrogi, cały przedstawiony przez autora obraz życia narasta faktami, nagromadzonemi obficie, lecz celowo rozłożonemi i dobrze wyzyskanemi. W świetle faktów również uwydatniają się charakterystyki jednostek ludzkich, jak i gromady społecznej, ukazanej nietylko w całości, ale i w jej składowych częściach. Autor umie obserwować i przedstawiać mechanizm życia i dynamikę psychiki ludzkiej. Artyzm jego nie jest jeszcze należycie skrystalizowany, łatwo też wskazać pewne niedociągnięcia lub błędy, ale ogólne wrażenie tej pierwszej jego powieści jest przekonywające, w wielu zaś szczegółach i wątkach oddziaływa żywą, bezpośrednią wymową społecznej i ludzkiej rzeczywistości. Jest ta powieść nadto znamiennym dokumentem chwili, jako objaw rozczarowania powojennego, co wyraża się także w jej zakończeniu, gdzie autor przeciwstawia się zbliżającemu się widmu nowej wojny i wzywa o przyjaciela w człowieku dla człowieka. Mimo podjęte następnie próby dramatyczne (*Człowiek jest niepotrzebny,* wystaw. w Częstochowie, 1933; *Dyktator On,* wystaw. w Teatrze Kameralnym w Warsza-

wie, 1934), które również działają na widza głównie wrażeniem ogólnem żywej dialektyki ideowej, następna powieść autora: *Daleko do rana* (1934) dotkliwie grzeszy kompozycyjnem rozluźnieniem, lecz i w niej konfrontacja idei dwóch pokoleń, ojca i syna, ma mocną wymowę społeczną. Niewątpliwy talent Zawieyskiego, tem ciekawszy, że podejmuje aktualne zagadnienia ideowe, wymaga starannej uprawy w kierunku opanowania budowy utworu i dokładniejszego wypełniania jej realjami. Dobrą właśnie spoistością kompozycyjną, mimo reportażowy charakter tworzywa, wyróżniają się *Kwaśniacy* (1934) HENRYKA DRZEWIECKIEGO (właściwie Hercla Rosenbauma), znanego wcześniej z noweli nagrodzonej na konkursie *Czasu* i z działu krytyki w *Wiadomościach Literackich*, gdzie przez lat parę prowadził referat powieści polskiej. Jest to powieść o gromadzie bezrobotnych Warszawy, eksmitowanych ze swych mieszkań i osiedlających się w prowizorycznie skleconym baraku podmiejskim. Typowa powieść „środowiskowa", w której chodzi nie tyle o ludzi i ich indywidualne losy, ile o przekroje obyczajowo-społeczne. Trzeba przyznać, że taki swój zamiar autor przeprowadził konsekwentnie i z niemałym w swoim rodzaju artyzmem. Z pełnym już rozmachem epickim, postawionym odrazu w świetnej formie, wystąpił WIESŁAW WOHNOUT w powieści: *Miłość i sprawa* (1935). Realnem tworzywem tej powieści politycznej są fermenty w Polskiej Partji Socjalistycznej na terenie krakowskim, wraz z wyrazistemi charakterystykami autentycznych działaczy i zdarzeń. Nie jest to wszakże ani reportaż, ani literatura faktu, lecz najdokładniej przemyślany obraz rzeczywistości ujęty w pełną kompozycję artystycznej wizji życia współczesnego na jego obranym przez autora, szczegółowo wystudjowanym wycinku. Wohnout w swej powieści przeprowadza gruntowną rewizję rozkładającej się partji, bystro prześwietla kontrasty i konflikty starych i młodych, odsłania rozmaite zakulisowe intrygi i podłostki, naprzeciw którym stawia bohaterstwo solidarnie strajkującej gromady robotniczej, wyszydza wiele złudzeń proletarjackiej poezji i proletarjackiego snobizmu. Ale są to wszystko sprawy, wynikające z przedstawionego obrazu życia. Obraz

to wypełniony żywymi ludźmi, pokazanymi od ich psychicznego wnętrza w działalności publicznej i prywatnej. Wohnout jest bardzo zdolnym uczniem Kadena-Bandrowskiego, stosującym metodę przejętą od swego mistrza w technice organizowania tworzywa, w chwytach realizmu psychologicznego, w uruchomianiu sytuacyj i charakterów, poniekąd i w stylu satyryczno-naturalistycznym. Można nawet wskazać pewne bliższe analogje z *Czarnemi skrzydłami*, co jednak w dużej mierze wynika z pokrewnego tworzywa realjów. Natomiast zupełnie inaczej ujmuje Wohnout wątek miłosny, skupiony przy trzech doskonale zróżnicowanych charakterach kobiecych, w których z wnikliwą introspekcją przedstawia dzisiejszy widok erotyzmu w jego kilku zasadniczych przekrojach. Z dyskretnym umiarem, ale w sposób wyraźny uwydatnił też zazdrość kobiety o sprawę, gdy ta absorbuje mężczyznę. Ponad zaś sprawy aktualne, jak walka o władzę partyjną, wybory, czy strajk robotniczy, wybija się inna, ogólniejsza sprawa narodowej niepodległości. I bodaj że umiar, z jakim Wohnout łączy poczucie rzeczywistości społecznej z doniosłością i znaczeniem sprawy narodowej, najlepiej dowodzi wybitnego talentu pisarza. Jest to właśnie zagadnienie centralnej postaci powieści, młodego ideowca Piotra, we własnem sumieniu zmagającego się z wielką grą o ideę wolności wobec życiowych konieczności państwowych. Szczególnie ostre światło rzuca na to zagadnienie ukraińsko-polskie, wprowadzone do powieści ubocznie, lecz odważnie postawione i dramatycznie uwypuklone. Charakterystyka Piotra wypadła gorzej, niż innych osób powieści, z których zwłaszcza rozmaite typy przywódców partyjnych pokazane zostały w wybornych skrótach psychologicznych. Natomiast Piotr, w którym autor skupił jądro ideowe powieści, ma kontury nieco abstrakcyjne. Lecz w nim właśnie chodziło nietyle o widok młodego ideowca w przełomowej dobie dziejowej, ile o walkę idei. Bo i ostateczny wniosek, do którego Piotr dochodzi, jest taki, że sensu istnienia nie da się wygadać, lecz trzeba go sobie wywalczyć.

Taką pozytywną próbę indywidualnej dziecka proletarjackiego walki o sens istnienia przedstawia MICHAŁ

RUSINEK (ur. 1904) w dylogji powieściowej: *Burza nad brukiem* (1932, odznacz. w roku 1934 nagrodą literacką miasta Krakowa) i *Człowiek z bramy* (1934). Autor, którego talent po wydaniu *Burzy nad brukiem,* powszechnie powitano z wysokiem uznaniem i z wielkiemi na przyszłość nadziejami, już przedtem ogłosił kilka tomów (utwory powieściowe: *Kapitan czerwonego widma,* 1927; *Bunt w krainie maszyn,* 1928; *Półmężczyzna,* 1930; zbiór poezyj: *Błękitna defilada,* 1930), które obecnie są przedewszystkiem dokumentem, jak od dość wątłych początków Rusinek swój wysiłek twórczy stopniowo pogłębiał i wzmacniał, jak przytem rozszerzał swe widnokręgi myślowe i dojrzewał w ambicjach artystycznych. Ale już te wcześniejsze książki Rusinka dobrze świadczyły o polocie wyobraźni pisarza, skłaniającego się zpoczątku do wątków sensacyjnych, w których okazał świeżą pomysłowość, zdolność budowania zajmującej fabuły i żywy temperament narratorski. W pierwszych nowelach styl swój kształtował Rusinek na języku Żeromskiego, później — w stylu właśnie — stanie się uczniem Kadena-Bandrowskiego, czasami aż nazbyt w ten wzór zapatrzonym. Nie dlatego, żeby ten wzór miał być zly, lecz że łatwo staje się niebezpieczny i u niejednego z naśladowców prowadzi do mocno barokowej przesady, co u Rusinka przejawiło się dopiero ostatnio, w paru fragmentach prozy, drukowanych w czasopismach. Już z powodu *Półmężczyzny* zauważyć było łatwo, że Rusinka pogląd na świat jest optymistycznie idealistyczny. Jest to zarazem mocną i słabą stroną jego literackiego zawodu. Mocną, bo podkreśla wrodzoną autorowi tężyznę duchową, zahartowaną nadto w trudnych latach młodości, własnemi siłami przebijającej się przez świat i zdobywającej wykształcenie szkolne i uniwersyteckie. Słabą, bo gdy potrzeba pogłębić treść przez oświetlanie jej również z odwrotnego pola widzenia, wówczas autor ucieka się do groteski, ażeby uniknąć obrazów życia, niezgodnych z własną postawą uczuciowo-psychiczną, komplikujących zadanie, przeciwnych rozwojowi zamierzonej akcji. Stąd też realizm Rusinka jest ograniczony jakby romantycznym kątem patrzenia, poza którego promieniami granicznemi odbywające się zdarze-

nia oglądamy w utworach pisarza przez pryzmat zamkniętego w sobie świata. Ale temu ograniczeniu przeciwdziała, co się najbezpośredniej objawiło w poezjach Rusinka, chłonność współczesności, wyrażająca się także w formie wiersza i prozy, zwartej, jędrnej, o mocno bijącem tętnie i ekspresjonistycznie obrazowym kolorycie. Świadomy wysiłek młodego pisarza nad opanowaniem literackiego rzemiosła wydał dojrzałe już rezultaty w *Burzy nad brukiem*. Bo chociaż i z tej powieści wyłowić jeszcze można drobne naiwności lub ułatwienia w rozwoju akcji, jeśli występujący jako *deus ex machina* „pan z pośpiesznego pociągu“ zdradza dawne zamiłowanie autora do romansu sensacyjnego, są to już skazy znikome wobec wielu innych rzetelnych wartości całego utworu. Treścią powieści są dzieje dojrzewania i wyrabiania się w ciężkich opałach życia chłopa z krakowskiej izby stróżowskiej. Szerszem tłem powieści są czasy wojny i przewrotu powojennego, widziane z plastycznie pokazanej ulicy krakowskiej, zwłaszcza w kapitalnych opisach boju pod piekarnią i szarży policji konnej. Bohatera powieści, Piotrusia Ożelucha, dokładniej poznajemy i lepiej pamiętamy skądinąd, zwłaszcza z mistrzowskiego (wyraz tu użyty z pełnym namysłem) opisu śmierci matki, nadto z innych jego przeżyć osobistych, np. z epizodu z pieniędzmi i jabłkiem mecenasa Hubki, z czytania listu o śmierci brata, z wędrówki ze spodniami od krawca, ze „spotkań“ z Danusią Gąsiorkówną czy z szukania pożywienia w hotelowych wiadrach z pomyjami. Jeden z rozdziałów powieści nosi tytuł: *Serce w sieni*. To „serce w sieni“ czyli „serce matki“ stanowi podłoże uczuciowe wątku powieściowego, przedstawiającego narastanie i mężnienie charakteru człowieka, mającego w pamięci nakaz matki, aby zawsze zachować „czyste ręce“, a w swej optymistycznej postawie moralnej zdobywczy stosunek do rzeczywistości. Zdrowie atmosfery moralnej, stanowiąc ideową osnowę powieści, wpłynęło poniekąd na uproszczenia psychologiczne. Ale właśnie umiejętność, z jaką Rusinek, nie zatapiając się w głębinowe dociekania, stawia momenty duchowego rozwoju Piotrusia, podchwycone i utrwalone zawsze w chwili właściwej i w sposób niezbicie stwier-

dzający, że tak i tylko tak być musiało, te momenty, w których najbliżej i najbezpośredniej współczujemy z Piotrusiem, aby zarazem przekonywać się coraz mocniej o moralnej wartości jego charakteru, nadto zdolność szczęśliwego omijania raf szablonu, jakie grozić musiały w takiem ujęciu przedmiotu i wogóle w podobnem postawieniu zagadnienia charakterologicznego, słowem, świeże i własne widzenie człowieka i świata najdobitniej i najpewniej świadczy o wysokiej klasie talentu autora. W tem świetle inaczej też można patrzeć na wspomniane już skazy, występujące w ułatwieniach akcji. Bo jest niewątpliwe, iż znacznie dziś łatwiej napisać pozornie oryginalną powieść o duszy skomplikowanej lub spaczonej, niż stworzyć z jednostki zdrowej i dodatniej postać żywą, zajmująco zaobserwowaną i niesfałszowaną tendencją uboczną. I dużo mniejszego wysiłku wymaga powieściowe oczernianie życia, niż budowa utworu, opartego na ufności człowieka we własne siły i w lepszą przyszłość. Takie właśnie zadanie podjął Rusinek i wywiązał się z niego jak można najlepiej, w tem znaczeniu, że jego Piotruś Ożeluch, dla którego krewniaków szukać chyba u Prusa, jest postacią zupełnie nową, oryginalnie pomyślaną, starannie wystudjowaną, pokazaną plastycznie i dynamicznie. Co nadto, w tej powieści Rusinka dopatrywać się wolno tych wartości twórczych, jakich się oczekuje od nowego pokolenia literackiego odrodzonej Rzeczypospolitej. We wspomnianym już epizodzie śmierci matki czytamy: „— Bądź, Piotruś, człowiekiem o czystych rękach. — Innych słów, owej gadaniny, powstającej nagle w akustycznej sieni, nie dopuszczał do wnętrza swoich zmysłów, aby nie wyparły stamtąd przekazanego przez konającą matkę skarbu. Słowa bowiem i dźwięki mają objętość i materję. Zależnie od ciężaru i wagi wypychają jedne drugie. I słowa są jakoby słowożerne. Następne nowe, napęczniałe młodem życiem i prawdą, treścią przekonywającą, pożerają słowa dawne, podstarzałe, nieodporne. Czasem tylko są tak przyciężkie gatunkową wagą i tak przemożne natężeniem i siłą, że żyją w nas, żyją z nami, ale już wtedy nie są słowami, tylko istotną częścią nas samych. Wtedy, rzecby można, słowa stają się

ciałem, stają się duszą, stają się jednem i drugiem — człowiekiem“. Przytoczona próba stylu pisarza najlepiej objaśnia, że Rusinek ciężar i wagę słów zna, rozumie i dokładnie wymierza. Dalsze dzieje drogi Piotrusia „pod górę“ są przedmiotem *Człowieka z bramy,* ale z Krakowa przenosimy się na inny teren, najlepiej dobrany jako tło dla dorabiania się nowego człowieka powojennego świata pracy. Tłem tem jest powstająca, budująca się i rozrastająca Gdynia, tłem — postawić tu ten zarzut należy — za mało wyzyskanem, aczkolwiek wyznacza ono dobrze powzięty przez autora zamiar literackiego uzmysłowienia aktywnych wartości odrodzonego państwa. Nad tym jednak zamiarem biorą górę osobiste przeżycia bohatera powieści. Człowiek — wyznaje tu Piotr Ożeluch — „idzie przez życie jednym pędem. Ten pośpiech i niepokój jest właściwie wszystkiem. Cóż są warci spokojni i powolni ludzie. Zresztą zdaje mi się, że taki pęd jest dany człowiekowi raz tylko jeden w życiu. Człowiek, nieopatrznie przez siebie zatrzymany, może siąść głazem nieruchomym, mimo iż wokół niego toczyć się będzie lawina. Boję się skamienienia i bezruchu, jak u tych węży ogłuszonych dźwiękiem pieśni“. Oto dlaczego Piotr Ożeluch musiał się wyrwać ze starych i dostojnych, lecz usypiających echami przeszłości, zamierających gestem historycznego patosu, martwiejących w pomnikowym kształcie murów rodzinnego miasta. I oto dlaczego nie gdzieindziej, lecz właśnie do Gdyni skierował autor swego Ożelucha, aby z tym rodzącym się portem nowej Rzeczypospolitej ów nowy człowiek pracy i życiowej energji zakładał materjalne i moralne podwaliny pod swą przyszłość. Piotr Ożeluch — mówi o nim autor — „nie był żadnym entuzjastą pracy. To dobre dla perfumowanych starych ciotek... Piotr nie miał takiej ciotki, więc i zamiłowań starych ciotek. Jemu chodziło o pieniądze. Praca była tylko środkiem, nie celem. On, który nosił w dwunastym roku życia ciężkie wiadra węgla i kosze z bielizną na skulonych barkach, miał tę rozkosz pracy wygniecioną krwawym różańcem na kręgosłupie“. Z powodu *Fachowca* zauważył był Karol Irzykowski, że w powieści tej Berent „trochę głębiej i szczerzej zajrzał w piekło pracy, niż dobroduszni

trębacze pracy i dworacy lumpenproletarjatu". Otóż takim właśnie, jakich wielu, trębaczom umiał się Rusinek stanowczo przeciwstawić, aby z całą szczerością i odwagą bezkompromisowej analizy socjopsychologicznej odtworzyć pięcie się człowieka z ludu na wyższe szczeble drabiny społecznej. Gdy Piotr myśli o własnym domu, objaśnia to autor: „Czyż u licha nic nie znaczy człowiek bez domu? Czy człowiek stoi wartością domu, czy dom stoi wartością człowieka? Czy nic nie znaczy człowiek bez domu? Znaczy, ale nie syn stróża. Syn stróża, który omiatał czyjś dom, może być mierzony właśnie tą tylko rozpiętością domu. Dla każdego właściciela domu jest najniższym w hierarchji społecznej syn stróża, jak dla każdego syna stróża w domu jest najwyższym właściciel tego domu. W marzeniach stróża domu nie znajdziesz myśli o fotelu ministra, ale właśnie o sześciu pokojach właściciela domu, tak jak we śnie werkmistrza będzie żyło co noc auto dyrektora, a woźny chciałby mieć syna szefem tego właśnie, w którem pracuje, biura. Każdy z nas chciałby rządzić tem, co przedtem nim rządziło. Rządził nami dom, więc teraz rządzić tym omierzłym domem. Rządziła nami fabryka, więc teraz rządzić tą omierzłą fabryką. Najwyraźniej człowiek z człowiekiem się równa, gdy w tej a nie innej grupie pracy się równa". Niejeden zakłamany, bodaj bezwiednie, albo tylko młodzieńczo zaślepiony wyznawca sztucznie narzucanej ideologji proletarjackiej zarzuci Rusinkowi, że bohater jego powieści to człowiek o umysłowości burżuazyjnej. Otóż dużym sukcesem Rusinka stało się, że wejrzał on w prawdę ludzką głębiej, istotniej i zwłaszcza rzetelniej, niż czynią to agitatorzy społeczni, choćby powodowani szlachetnym celem. Że umie być tylko i wyłącznie człowiekiem. Trzeba zaś stanowczo zaznaczyć, że w powieści Rusinka niema ani krzty jakiejkolwiek ubocznej tendencji. Bohaterowi swemu autor wcale nie oszczędził mniej pochlebnych rysów „dorobkiewicza", przeoczającego chwilami niedolę jednostek upośledzonych i krzywdzonych, choć i on był też taką samą jednostką i z tego stanu poniżenia wydobył się własnym przemysłem, czyli czynną energją życia i skrzętną zapobiegliwością pracy, kierowanej wytrwałą

wolą i świadomością wytkniętego celu. Z dobrym umiarem realizmu przedstawiwszy drogę pod górę swego pozytywnego bohatera pracy, dał mu też Rusinek dalej mierzącą ideę życia. Sprawa ta wynika ze sceny demonstracji szewców przed pozbawiającemi ich zarobków zakładami „Butpolu". Ożeluch zadaje sobie pytanie: „Dlaczego działa się krzywda?" Na pytanie to nie umie narazie odpowiedzieć, lecz doskonale wyczuwa i jasno tłumaczy, że zagadnienia tego nie rozwiążą mętne podszepty ani gołosłowne okrzyki. Że nie burzeniem, lecz właśnie budową nowych wartości ekonomicznych i należytą organizacją ich rozdziału przyśpieszy się „święty dzień białego chleba". Cała ta pozytywna ideologja społeczna Ożelucha wyrasta bezpośrednio z charakterystyki psychologicznej, więc pewne jej naiwności są wpełni usprawiedliwione. Jeśli we wcześniejszych powieściach pochłaniała Rusinka pasja fabuły, a zdolności w tym kierunku bynajmniej lekceważyć nie należy, w *Człowieku z bramy,* skomponowanym ciekawie i wypełnionym szeregiem wybornie zaobserwowanych realjów i żywo uruchomionych epizodów, ale w całości swej emocjonalnie słabiej napiętym od *Burzy nad brukiem,* porwany zadaniem ideowo rozszerzającem się, poniekąd osłabił tętno epickie i co za tem idzie strukturę powieści. Ale znaczy się tu nowy wysiłek pisarza w pracy nad opanowaniem środków technicznych i stylu powieściowego. Czyli i tym razem nie stanął w miejscu, lecz zmierza dalej. Jest więc pisarzem, na którego przyszłości wiele można budować. Przepowiada Kaden-Bandrowski, że Rusinek stanie się pisarzem swego pokolenia. Ostatnie jego powieści są już dobrym na to zadatkiem.

Z równą słusznością orzec można, iż poetą swego pokolenia staje się MARJAN PIECHAL (ur. 1905). Jego poezja zrodziła się w tej atmosferze nowego środowiska młodych, z którego powstała *Kwadryga,* czyli na skrzyżowaniu dróg *Skamandra* i awangardowej *Zwrotnicy,* pod naciskiem silnie odczuwanej potrzeby idei społecznej. Ale u Piechala, na którego największy wpływ literacki wywierają Żeromski i zwłaszcza Norwid, zagadnienie społeczne zwiąże się najściślej ze sprawą ojczyzny. Staje on

wobec podobnego dylematu, jak Piotr z powieści Wohnouta, aby świadomie lub bezwiednie poszukiwać takiego rozwiązania sensu teraźniejszości, żeby ono dało moc przeciwstawienia się ideowego barykadzie, pod której znakiem na froncie poetyckim działa Broniewski. Choć, w gruncie rzeczy, Broniewski i Piechal są jednako ogarnięci duchem buntu przeciw krzywdzie i wolą walki o jej wyrównanie. Tylko gdy Broniewski opiewa klasową świadomość proletarjatu, Piechala, ze sprawą proletarjatu narówni mocno zespolonego, nie bez słusznego powodu nazwano poetą ojczyzny, jakby wyznaczając w nim następcę Lechonia. Pisząc o poezji Piechala, K. W. Zawodziński wspomina, iż poznał go najpierw „jako autora artykułów prozaicznych o sprawach kulturalno - społecznych, przenikniętych myślą poważną i uczuciem głębokiem, śmiałych w odkrywaniu ponurej prawdy, wolnych od próżnej frazeologji, pokrywającej pustkę moralną i lizusostwo oportunistyczne, a w równej mierze wolnych od partyjnych łańcuchów w myśleniu; były to refleksje godne wolnego człowieka w wolnej ojczyźnie". Z osobno wydanych książek Piechala charakter społeczno - publicystyczny mają: *Rozmowy o pacyfizmie* (1930, z Wittlinem, Słonimskim, Hulką - Laskowskim, Peiperem i Broniewskim oraz *Anioł i Jakób* (1935, trzy dialogi z Adamem Skwarczyńskim). W epilogu pierwszej z tych książek mówi Piechal m. in., że przyczyny pesymizmu jego rozmówców „płyną z dwu wprost przeciwnych sobie źródeł — wątpienia w zmienność natury ludzkiej, a więc i w zmienność współżycia społecznego — i wiary w tę właśnie zmienność dzisiejszego systemu. Jedni widzą daremność idei pacyfistycznej, inni jej przedwczesność i niewłaściwość formy w jakiej się przejawia, uznając jednak jej czysto humanitarne pobudki. I tylko to ostatnie biorąc pod uwagę, należy wybaczyć całą rozbrajającą naiwność pacyfizmu Słonimskiego i Tuwima, ponieważ fanatyzm ich w tym kierunku godny jest najwyższego szacunku. A zresztą, czyż nie do takich jednak gestów lirycznych ograniczają się nasze najistotniejsze ludzkie reakcje? Trudno samem rozumowaniem doprowadzić rzecz aż do jej rozwiązania, gdyby bowiem sama logika rozumowania

wystarczała, nie potrzeba byłoby logiki armat. I jeśli zgodzić się z wielkim Conradem, że myśli są tylko pewną formą naszych uczuć, to Tuwim jest dziś największym w Polsce pacyfistą, albowiem nie znalazł się dotychczas nikt, ktoby w równie potężny sposób uzasadnił myślowo swój pacyfizm. Mówię o tem, gdyż nie roszczę sobie pretensji do jakichkolwiek w tym kierunku rozstrzygnięć...“ Nie znalezieniem rozstrzygającej odpowiedzi, lecz wytężonem poszukiwaniem prawdy są również dialogi Piechala ze Skwarczyńskim, napisane po śmierci tego najczyściej ideowego publicysty pokolenia, które wywalczyło Polskę, a na podstawie wspomnień toczonych z nim rozmów. On to w tych dialogach ma rolę biblijnego Anioła, przemawiającego głosem niezachwianej wiary romantycznej, iż trzeba twardo stać na ziemi, ale nie być przyziemnym, nie pełzać, lecz latać, czyli ramieniem idei sięgać w daleką przyszłość. Jakób, czyli autor dialogów, wyraża natomiast myśli i troski ideowe młodszego pokolenia, które otrzymawszy od swych poprzedników wolność przez się niezapracowaną, nie czuje się uczuciowo związane z romantyzmem walk o niepodległość, a nie znajdując dla siebie innej, narówni absorbującej idei, niezadowolone z rzeczywistości społecznej, wobec tamtych zasługami uprzywilejowanych usunięte w cień, jest zawieszone w próżni, pozbawione brzemienia odpowiedzialności dziejowej, gdy wola jego pręży się do własnych postanowień, do twórczego udziału w budowie nowego ustroju. W dramatycznej formie toczą się więc te dialogi, w których Jakób przeciwstawia się Aniołowi słowami: „Chcecie nas uczynić ludźmi małymi: nic bez was! Chcecie w nas widzieć fanatyków, a nie współtwórców“. Anioł zaś odpowiada: „Obchodzi mnie przedewszystkiem psychika pokolenia, w którego ręce moje pokolenie ma oddać tworzoną przez siebie teraźniejszość jako tradycję i testament czynu dla przyszłości“. Tymczasem Jakób, hamletyzując jak Baryka z *Przedwiośnia,* ale pragnąc, aby w Polsce nie musiały się powtarzać barykowe rewolucje, podnosi wątpliwość, czy istotnie polska rzeczywistość społeczna właściwym popychana jest torem. W duchowem zmaganiu Jakóba z Aniołem obie racje są

mocno argumentowane i szczegółowo uzasadniane na podstawie najaktualniejszych zagadnień współczesnego życia polskiego. M. in. stwierdza Jakób: „Jest znaczna różnica, biorąc w całości, między chłopstwem w Polsce a proletarjatem. Istota jej polega na tem, że proletarjat jest dziejowo bardziej dojrzały, a poza tem tradycjami, zwłaszcza w Polsce, bardziej zaangażowany w historji, niż chłopstwo. Można powiedzieć, że jak szlachta została skorumpowana przez magnaterję, tak znów chłopstwo przez szlachtę: myślenie aspołeczne, egoizm jednostkowy, zaściankowość, konserwatyzm, upodobanie do bezruchu, do *status quo* i głęboka nieufność do wszelkiej zmiany, do reformy, do poprawy — wszystko to odziedziczyło chłopstwo po szlachcie. Najujemniejsze strony charakteru społecznego dawnej szlachty można jeszcze dziś odnaleźć jedynie wśród chłopstwa. Proletarjat, wywodzący się coprawda w Polsce bezpośrednio z chłopstwa, ma jednak tę przewagę nad niem, że jest niejako jego elitą... To przecież przeciwko zjednoczonemu blokowi chłopsko-obszarczo-kapitalistycznemu wymierzony był przewrót majowy. Chłopstwo zawsze dotąd stawało tam, gdzie mogło materjalnie skorzystać. Odziedziczyło najgorsze cechy klas posiadających. Z tej choroby uleczyć je może tylko proletarjat, bo przecież nie inne klasy dotknięte tą samą chorobą..." Na to mówi Anioł: „Proletarjat, jak widzę, nie skończył jeszcze jednej walki z panującem mieszczaństwem, a już sobie otwiera furtkę do następnej walki z chłopstwem. Posłuchaj — tę rolę lekarza, którą wobec chłopstwa przyobiecuje w przyszłości odegrać proletarjat, tę rolę obecnie wobec wszystkich klas, czyli całego narodu, ma odegrać państwo. Nie może przecież proletarjat, ta naprawdę „klasa heroiczna" w naszej historji i naszej obecnej niepodległości, obcinać kuponów od swych zasług. Przecież powtórzyłby się ten sam proces błędów, co z możnowładztwem w dawnej Polsce i co ze szlachtą i mieszczaństwem doniedawna... I znów wyłoniłby się problem kastowości, korupcji i demagogji społecznej, jako państwowej racji stanu i jako jedynej z możliwych siły dziejowej w Polsce. Nie, ofiara i zasługa „klasy heroicznej" w Polsce musi być bezinteresowna.

Wtedy tylko będzie całkowita i zupełna. I owocna“. Jakób wyraża głęboką nieufność proletarjatu co do państwa w roli lekarza, ale Anioł obstaje, że „państwo nie może zrezygnować z roli regulatora i z pierszeństwa w inicjatywie, a znów klasa nie może identyfikować się z państwem...“ I toczy się dalej diałog o autorytecie państwa i o demagogji, przerwany późną porą nocną, a z obu stron dążący do wspólnego celu potężnego i wolnego życia. Tymczasem, mówi Jakób: „Wszystko tylko w połowie, stąd życie nasze rozdarte przez pół, stąd dusze rozszczepione przez dialog, który teraz tak symbolicznie dla obecnej rzeczywistości naszej w ciemnościach prowadzimy“. Aż dwoma znakami zapytania kończy się i ostatni z tych dialogów, bo dopowiada autor w posłowiu: „Robotnik po słowach Anioła: „O kim ty myślisz?“ — miał odpowiedzieć: „O mnie. Teraz ja dowodzić zacznę faktami w życiu“. Ale po namyśle zrezygnowałem z takiego zakończenia sprawy poprostu ze zwykłego poczucia odpowiedzialności. Jak mogę przemawiać w imieniu robotnika, kiedy nawet tego, co wypowiedziałem tutaj w imieniu Jakóba, nie mogę wszystkiego brać na własną i dosłowną odpowiedzialność...“ I tamto przemilczenie, jakże podobne Norwidowemu ale — jak wogóle te dialogi — jakże przypominające i *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, i to wyznanie moralnego poczucia odpowiedzialności są dla poety młodego pokolenia wymową swoją nader znamienne. Przytoczono obszerniejsze wyjątki z dialogów Piechala, gdyż są one zapewne najciekawszym dokumentem literackim psychiki młodego pokolenia i bodaj najlepiej wprowadzają w społeczne tętno doby obecnej, jak ono w tej psychice drga i jaką niesie w sobie zawartość. I przedwcześnie, i nierozsądnie byłoby snuć na tej podstawie przewidywania o przyszłości pokolenia Jakóbów, bo — słusznie Piechal też mówi — „życie jest alogiczne i irracjonalne“. Jedno wszakże da się stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, że to młode pokolenie, które obecnie dojrzewa do czynnego udziału w życiu społecznem, różniąc się zasadniczo od pokoleń poprzednich odmiennym stosunkiem do rzeczywistości, a mając twarde po-

czucie tej nowej rzeczywistości, uporczywie się zmaga we własnem sumieniu o zdobycie idei, na której zamiary mogłoby mierzyć swe siły. Tego ideowego zmagania się młodości z życiem narodowem Piechal jest w poezji współczesnej bodaj najwybitniejszym przedstawicielem. I dlatego też te jego dialogi, nasycone aktualną treścią społeczną, a ujęte w piękną formę szlachetnej prostoty wyrazu, stanowią nieoceniony przewodnik wgłąb duszy nowego pokolenia realizatorów idei. Jako poeta, już pierwszym swym zbiorem: *Krzyk z miasta* (1929), mimo widoczną tu jeszcze zależność od Tuwima i wogóle od nurtu skamandrowego, objawił Piechal odrębność oblicza twórczego. Poczuło się odrazu, iż ma się do czynienia z poetą, który będzie miał wiele do powiedzenia. Następny z kolei tom poematów liryczno-epickich: *Elegje całopalne* (1931) był już wyrazem nowego etapu twórczego, znaczącego się mocnem pogłębieniem świadomości duchowej poety, poważnym wysiłkiem o zdobycie odrębnej i samodzielnej formy, a przedewszystkiem o własną prawdę i treść ideową. Forma tu, aczkolwiek celowo dobrana do heroicznego tonu i starannie kształtowana, ustępuje poniekąd na drugi plan, stając się jedynie środkiem do wypowiedzenia się, a świadectwem takiego podłoża twórczego są również dodane na końcu książki przypisy, służące czytelnikowi conajmniej ostrzeżeniem przed możliwościami błędnej interpretacji, ale zarazem będące ważnym i na przyszłość pamiętnikiem artysty. Poeta widzi, lub pragnie widzieć w swej poezji nową dni naszych postać. Na drodze poszukiwania tej współczesnej prawdy, nie zrywa z przeszłością, lecz — podobnie jak Lechoń w *Karmazynowym poemacie* — widzenie czasów dzisiejszych opiera na podłożu myśli dziejowej. Wprawdzie w *Pożegnaniu Norwida* daje Piechal próbę przeciwstawienia się gnębiącej go tyranji „siły fatalnej" poety, ale już sam fakt objawienia się takiej myśli jest stwierdzeniem świadomej zależności od tradycji historycznej, co jeszcze dobitniej się wyraża w usprawiedliwianem w komentarzu „racją artystyczną" odchyleniu pierwotnego pomysłu *Itaki Conrada*. „Widocznie —

zwierza się Piechal — ta skłonność o charakterze kategorycznego imperatywu leżała w autorze głębiej niż świadomość". Ten zwrot od „kraju jedynego — własnego mojego serca" do „wolnej ziemi rodzimej" jest dowodem wielkiej szczerości poety, ale i wyższej skuteczności utajonej prawdy wewnętrznej, pokonywającej narzucone oderwanem rozumowaniem „udowodnienie prawa do wolności" jednostki wyzwolonej z więzów środowiska narodowego. I jeśli nie w całym jeszcze cyklu Piechala zwyciężyła ostatecznie ta jego w glebę ojczystą zakorzeniona prawda wewnętrzna, obecność jej wszędzie odczuwamy. Zawodziński, ustaliwszy dokładnie zależność *Elegij całopalnych* od Norwida w rytmice wiersza i od Żeromskiego w kolorycie patosu, stwierdza, iż „nie ubliża to oryginalności poety w znaczeniu samodzielnego wysiłku twórczego. Owszem, jest on napewno większy niż u autorów operujących zasobem zewsząd przyswojonych szablonów, które stały się własnością powszechną. M. Piechal jest bowiem także uczniem swych mistrzów w rzetelności pracy, w upartem zmierzaniu do najdoskonalszego wcielenia natchnień, do najpotężniejszego wyrazu uczuć i idej". Unika on zawsze ogólników i pustego frazesu. Jest nadewszystko epikiem, szukającym realnego oparcia w tworzywie rzeczywistych zdarzeń dziejowych. Już w *Elegjach całopalnych* dał świetną próbę poetycko zgęszczonej wizji aktualnego faktu historycznego: *Trzeci Most*. Połączenie epickiej konkretyzacji z liryzmem historjozoficznym osiąga tu wysokie napięcie emocjonalnego artyzmu. W wyższym jeszcze stopniu wyraża się to w poemacie *Garść popiołu* (1932), osnutym na autentycznym przebiegu pożaru bibljoteki dzikowskiej. I tu znowu przypomina się Norwid, który z tematu okolicznościowego wydobywał najmocniejsze akcenty swej poezji. W bohaterskich ofiarach pożaru dzikowskiego zobaczył Piechal nowy mit proletarjacki. Bohaterzy to jednak nie burzenia, lecz obrony tradycyjnych wartości kulturalnych. Z ognia płonącego zamku magnackiego ratowali zebrane tam skarby wiedzy i sztuki, jako wspólne dobro narodu. Zapłacili to życiem. I właśnie „o tych, którzy tak pięknie

i gorzko umarli za coś — lepsze od życia, mocniejsze nad śmierć" napisał Piechal poemat elegijny, nową legendę proletarjatu. Nader to rzadki a wybitnie piękny wyraz odrębnego aspektu poezji społecznej, natchnionej nie buntem i nienawiścią, lecz bohaterstwem i miłością. Poematem tym Piechal ustalił swe znaczenie poety nowej ojczyzny.

75.

„W całej Europie — mówił Benedetto Croce w odczycie wygłoszonym w roku 1930 na międzynarodowym zjeździe filozoficznym w Oxfordzie (przekład polski w nrze 4 *Marchołta* z lipca 1935) — w różnych dziedzinach życia intelektualnego, artystycznego, moralnego i politycznego dostrzec dziś można pewien zanik zmysłu historycznego, niekiedy zaś wręcz postawę antyhistoryczną. Ów zanik zmysłu historycznego i zdecydowany antyhistoryzm przejawiają się jako dwa różne, przeciwległe kierunki, które jednak wspólne mają źródło i zdradzają tendencje do zbliżania się, przenikania albo wprost zamiany swych ról. Pierwszy, burzliwy i wywrotowy, dałby się może najlepiej określić, gdyby go oznaczyć terminem *futuryzm*, obejmującym pierwotnie dziedziny życia literackiego i artystycznego, użytym poraz pierwszy we Włoszech. Zwolennicy tego kierunku marzą o przyszłości bez przeszłości, o posuwaniu się naprzód skokami, o woli, która jest raczej swawolą, o odwadze, która, by nie stracić nic ze swego rozpędu, zawiązuje sobie oczy. Uwielbiają siłę dla siły, czyn dla czynu, nowość dla nowości, życie dla życia, które nie potrzebuje żadnego związku z przeszłością, ani ciągłości w twórczości, gdyż nie zależy im na określonem konkretnem życiu, ale pragną czystej witalności, życia w abstrakcji, pustej formy życia, która sama sobie ma być treścią. Stąd niecierpliwa, wroga, pogardliwa postawa względem wszelkiej tradycji historycznej. Przejawia się ona u futurystów literackich dążeniem do obalania pomników, rozgramiania muzeów, palenia bibljotek i archiwów, do przechwalania się nieuctwem historycznem. Futuryści zaś polityczni i praktyczni ujaw-

niają minimalny respekt, wielkie lekceważenie i obojętność, nietylko wobec tych, którzy w ciągu długich stuleci wypracowywali to, co dziś zwie się *humanitas* i co jest historją, a nie dziełem natury, ale i wobec bliskich swych przodków, dziadów i ojców. Nie uznają tych wartości, które tkwią w naszych pojęciach i istniejących instytucjach. Przeszłość wydaje im się martwa, podczas gdy dla każdego, kto ma oczy ku widzeniu, jest ona wiecznie żywa i obecna. — Temu krańcowemu aktywizmowi, który, odrzucając dzieje minione, zdaje się uznawać historję przyszłości — historję, która właściwie jest pędzeniem po pijanemu na złamanie karku, — przeciwstawią się druga forma antyhistoryzmu, która nienawidzi w historji tego, co w niej jest względne i przypadkowe, zmienne, różnorodne i indywidualne, a wzdycha i dąży do absolutu, stałości, jedności i pewności przez przezwyciężenie historyzmu. — W życiu społecznem, zwolennicy tego kierunku dążą do pognębienia wszelkiej inicjatywy indywidualnej, współzawodnictwa i walki, chcą „równości", czy to przez wprowadzanie nowych form społecznych, państwowych i gospodarczych, czy też biorąc wzór z epok minionych i usiłując je wskrzeszać, co właściwie jest najbezpośredniejszą negacją historji, która wyklucza nawroty i nie pozwala na wyrywanie ze swego biegu poszczególnych fragmentów, gdyby nawet były piękne i godne naśladowania. Jak krańcowy aktywizm znajduje swe estetyczne odbicie w futuryzmie, tak i ostatnio wymieniona forma antyhistoryzmu odzwierciadla się w literaturze i sztuce poprzez pewne próby nawrotu do klasycyzmu z jego stałością form i akademizmem, to znaczy, do pewnego okresu literatury i sztuki, fałszując go przez to, że go przecenia. Inną odmianą tego samego kierunku są recepty na fabrykowanie dzieł sztuki i poezji na cześć społeczeństwa i państwa, bez współdziałania inspiracji i genjuszu. Ludzie ci nie uznają normalnego procesu historycznego, który polega na posiewie, wschodzeniu, wolnem dojrzewaniu i nagłem wystrzeleniu ze starej łuski nowej treści podobnej, a jednak różnej; na mozolnym trudzie, w którym wyobraźnia, myśl i wola czują jednocześnie swobodę i związek, wolność i zależ-

ność. Wyobrażają sobie, że można temu skutecznie przeciwstawić działanie autorytetu, który na terenie oswobodzonym od wszelkiego niepotrzebnego balastu przeszłości rozkazuje i zaleca, co zgodnie z przyjętemi normami czynić należy. — A ponieważ, jak już wyżej zaznaczono, oba te kierunki wywodzą się ze wspólnego antyhistorycznego stanowiska i różnią się tylko programami, z których pierwszy jest anarchistyczny, drugi autorytatywny, nie należy się dziwić, że od czasu do czasu anarchiści, zmęczeni anarchją, stają się wyznawcami autorytetu, że futuryści zmieniają się w klasyków i akademików, że historyczni bezbożnicy stają się katolikami i, to należy zauważyć, katolikami w duchu kontrreformacji i Syllabusa, a zbuntowani wrogowie porządku odnowicielami, demagogowie zaś szpiegami policyjnymi. Albo naodwrót: czciciele absolutu, stałości i jedności, znużeni bezruchem, buntują się przeciw własnemu odrętwieniu i rzucają się w bachiczny taniec futuryzmu literackiego, politycznego czy moralnego. — Takie przeobrażenia i odwroty przeżywamy codziennie; codzień patrzymy na fakty i na ludzi, całkowicie lub mniej więcej odpowiadających tylko co określonym typom, lub noszących na sobie ich piętno". Przytoczone uogólnienia syntetyczne znakomitego historjozofa i krytyka włoskiego na temat antyhistoryzmu są, oczywiście, jednostronne, ale dobrze charakteryzują pewne znamienne objawy przełomowej doby kulturalnej. I we współczesnej literaturze polskiej łatwo wskazać przykłady, nawet krańcowe, obu określonych przez Crocego kierunków antihistoryzmu, a perspektywy, w jakich je uczony włoski umieszcza, otwierają szersze widoki na te zjawiska, przyczem ułatwiają ich zrozumienie w związku z ogólnemi przemianami myśli społecznej. Ograniczając się w naszym wykładzie do badania osobistości i faktów literackich, chodzi nam w zasadzie tylko o ich poznanie, czyli o stwierdzenie i próbę określenia istniejącego stanu rzeczy. W rozdziale wstępnym niniejszego tomu usiłowano wskazać wytyczne linje nowych prądów artystyczno-literackich, które objęto wspólną nazwą ekspresjonizmu, gdyż tak zwany futuryzm stanowi tylko pewien szczególny odłam nowej *sztuki teraźniejszości*. Tej ostatniej nazwy

użył Tadeusz Peiper dla określenia kierunku swego czasopisma p. t. *Zwrotnica,* które na gruncie polskim musi być dziś uznane za jedyne istotnie twórcze środowisko nowego programu literackiego, już ze swego założenia głoszącego antyhistoryzm, aczkolwiek i w nurcie *Skamandra* antyhistoryzm wydatnie się zaznacza, choćby w twórczości Tuwima. Gdy jednak nastawienie antyhistoryczne niektórych — bo nie wszystkich — skamandrytów ma charakter raczej żywiołowy, u awangardzistów *Zwrotnicy* główny nacisk położono na nową formę poetycką, jako wyraz nowego poglądu na świat. Głównemi wyznacznikami tego poglądu, opierającego się na dokonywujących się współcześnie radykalnych przemianach społecznych, są stanowczy rozbrat z przeszłością i silna wiara w przyszłość nowego życia i zwycięstwo nowych form. Jest to więc dawne zjawisko, właściwe wszelkim cyganerjom artystyczno-literackim, co wszakże ongi bywało cyganerją, obecnie nabrało innego charakteru, którego istotę bardzo trafnie ujął Jerzy Stempowski w swej „próbie interpretacji ekonomicznej futuryzmu i surrealizmu“ p. t. *Chimera jako zwierzę pociągowe* (w *Przeglądzie Współczesnym,* nr. 132 z kwietnia 1933). Wprawdzie krytyk ten zajmuje się prądami obcemi, ale że z ich łona zrodziła się i krakowska awangarda *Zwrotnicy,* więc z obszerniejszego studjum Stempowskiego, polecając przeczytanie go w całości, przytoczymy tu kilka ustępów, dobrze a zwięźle wprowadzających w główne łożysko t. zw. sztuki teraźniejszości.

Na wstępie wymienionego studjum przypomina Stempowski proces z roku 1910, zakończony wyrokiem, skazującym twórcę futuryzmu włoskiego F. T. Marinettiego na dwa miesiące więzienia za obrazę moralności publicznej w książce: *Mafarka il Futurista.* „Człowiek, urodzony w jednym roku z futuryzmem, — pisze dalej Stempowski — byłby dziś zaledwie obiecującym młodzieńcem. Futuryzm zaś jest dziś starcem, zbliżającym się do ostatniego kresu swego istnienia, żyjącym raczej w swej pamięci niż w rzeczywistości dnia dzisiejszego. Nikt nie zamierza więcej pisać według recept futuryzmu, jak nikt nie zamierza przeżyć na nowo życia swego dziadka.

Żadne może książki nie starzeją się tak prędko jak te, które noszą stempel szkół będących wczoraj jeszcze ostatniem słowem mody... Jeszcze krótsze było życie dadaizmu, zrodzonego przez kilku młodych kosmopolitów w piwnicy, wynajętej w Zurichu przez Hugo Ball'a podczas wojny i znanej przez krótki czas jako *Cabaret Voltaire*. W tej chwili (słowa pisane w roku 1933) schodzi ze sceny podzielony na odłamy surrealizm paryski, z którego niedługo zapewne nie pozostanie nic prócz posępnej nazwy lokalu *Maldoror*, zwiedzanego przez ciekawych jako rzekome miejsce zbiórki surrealistów, i paru innych skomercjalizowanych zabytków tego rodzaju..." „...Ale należy wziąć pod uwagę, że futuryści i ich następcy stanowili awangardę sztuki, pionierów, którzy zginęli nie stworzywszy sami arcydzieł, ale którzy utorowali nowe drogi, obalili stare przesądy i szablony, dokonali eksperymentów, które, chociażby nieudane, zostaną podjęte przez szczęśliwszych i bardziej utalentowanych... Prawdziwa osobliwość futurystów zawiera się w tem, że w ich pojęciu fantazja twórcza staje się nietylko źródłem twórczości artystycznej, ale czemś w rodzaju powszechnej siły kosmicznej... Futuryści... zmieszali całkowicie sztukę i życie... Ich wiara w twórczą potęgę fantazji przekroczyła granice sztuki i zmieszała się z wiarą w twórczą potęgę życia wogóle... Surrealizm odziedziczył po futuryzmie jego konfuzjonizm, mieszający sztukę i życie. Futuryści wzywali do czynów „alogicznych", inspirujących się z patrjotyzmu wojennego, surrealiści do czynów arcybuntowniczych, czerpiąc natchnienie z komunizmu rewolucyjnego. Zarówno u jednych jak u drugich filozofja czynu pozostała gestem literackim nie prowadzącym bezpośrednio do poczynań praktycznych... Dadaiści, jako grupa składająca się częściowo z kosmopolitów, przebywających w różnych krajach za tymczasowemi kartami pobytu, musieli zachować pewną ogłędność w kulcie czynu irracjonalnego. Teorje czynu, głoszone przez literatów, pozostały bez doraźnych skutków dla ich współobywateli, ale pociągnęły za sobą bardzo poważne konsekwencje dla ich autorów. Najwięksi teoretycy czynu rewolucyjnego odróżniali przeważnie trafnie badania teo-

retyczne od akcji samej. Konfuzjoniści natomiast, nie uznający takiego rozróżnienia i chcący stosować teorje futurystyczne czy surrealistyczne zarazem w książkach i w życiu codziennem, skazani są z natury rzeczy na przyjęcie statutu cyganów i rozbicie obozu poza miastem. Dlatego też uczestnicy omawianych tu szkół literackich już z racji swych doktryn predestynowani byli do powiększenia szeregów cyganerji literackiej. Dzieje tych szkół związane są z dziejami bohemy i tworzą jeden z jej najsławniejszych rozdziałów". W dalszym ciągu Stempowski uzasadnia, że „bohema tego czasu wbrew pozorom była całkowicie zdrowa i dobrze myśląca. Co do obyczajów — trzeba zauważyć, że po odbyciu służby wojskowej w 1914—18 przedstawiciele burżuazji nie rumienią się więcej na dźwięk mocnego słowa... A jednak przecież bohema literacka głosiła swego rodzaju Apokalipsę, koniec świata obecnego, ruinę wszystkich pojęć i wartości ustalonych. „Wszystko jest dozwolone, wszystkie środki są dobre, gdy chodzi o zrujnowanie pojęć rodziny, ojczyzny i religji", czytamy w manifestach surrealistów..." Zadawszy pytanie: „jaką przyjemność znajdowali bogaci protektorzy sztuk w słuchaniu tych złowróżbnych zapowiedzi?" odpowiada cytowany krytyk: „Cokolwiek myśleć o naturze tego zamiłowania średnich i wyższych wybrańców fortuny, przyznać należy, że posiada ona bardzo szanowne tradycje. Całe pokolenia kaznodziejów zdobyły przecież sławę, rozwijając przed najlepszem towarzystwem straszliwe obrazy Sądu Ostatecznego i parafrazując Apokalipsę. Kiedy, dla braku wiary, idea Sądu Ostatecznego przestała budzić dreszcze zgrozy, miejsce jej w wyobrażeniach burżuazyjnych zajęła wojna powszechna i wielki przewrót, jakim wedle marksistów ma się zakończyć ewolucja kapitalizmu. Kto pamięta czasy przedwojenne, ten wie, że po zjedzeniu indyków, kompotów, serów i owoców, kiedy podawano kawę i cygara, rozpamiętywanie uniwersalnego masakru oraz wielkiego strajku generalnego i rewolucji socjalnej było jedną z ulubionych rozrywek ludzi zamożnych. Książki na te tematy miały zawsze powodzenie. Po upadku wiary w socjalizm eschatologję marksowską zastąpiła częściowo es-

chatologja literacka. Gusty apokaliptyczne burżuazji zdają się również grać niemałą rolę w dzisiejszych „nastrojach panicznych“ i „kryzysowych“. Nastroje te nie są najoczywiściej dziełem bezrobotnych ani mieszkańców przytułków noclegowych. Ci ostatni, skupieni w sobie, niby chorzy na tyfus, milcząc walczą o życie; muszą przedewszystkiem przetrwać i żadnych „nastrojów“ nie wytwarzają. Paniki i depresje są dziełem tej samej grupy społecznej, która wytwarza modę i ustala sezonowe wartości konwencjonalne“. To stwierdzenie, mimo pewne zastrzeżenia, jakie się łatwo nasuwają, ma za sobą dużą dozę słuszności. Stempowskiemu zaś chodziło o wprowadzenie w tok wywodów na temat zbieżności i związków między procesami ekonomicznemi ostatniego ćwierćwiecza i prądami literackiemi szkół awangardowych. Zestawienie takie, którego zajmujące szczegóły jesteśmy tu zmuszeni pominąć, odsyłając czytelnika do źródła, nie jest tak paradoksalne, jakby się to napozór zdawać mogło, a chociaż pewne wnioski autora są może zbyt krańcowe albo jednostronne, zupełnie zgodzić się z nim trzeba, gdy zaprzecza dość utartemu mniemaniu, „że literatura powojenna, procedystyczna, ucieka od życia, zamyka oczy na fascynujące procesy społeczne i gospodarcze naszych czasów i przez to zdradza wielkie tradycje literatury XIX wieku, stając się ograniczonem polem zainteresowań nielicznych amatorów wzruszeń metafizycznych. Mniemanie to wydawało się tak dobrze ufundowane, że w Rosji np. władze sowieckie wywarły nacisk na piszących w sensie zmuszenia ich do zajmowania się bieżącemi sprawami przebudowy gospodarczej kraju. Nasze wywody, nawet gdyby nie ostały się całkowicie głębszym badaniom tego okresu literatury, powinny przyczynić się do obalenia legendy o ucieczce na Parnas literatury współczesnej. Proza i wiersze, noszące pozory największej abstrakcji i formalizmu, mogą znajdować się z procesami gospodarczemi w związkach bardziej bliskich i bezpośrednich, niż powieści zbliżające się do socjologji opisowej. Literatura jest dziś, jak i dawniej, wielką retortą, w której, w ogniu reakcyj emocjonalnych, wytapiają się nowe kryterja, nowe oceny, nowe hierarchje wartości, nowe gusty. Eko-

nomista, zajmujący się skutkami tych ocen i gustów, o ile jest uważnym czytelnikiem, znajdzie dla siebie tyleż interesującego materjału w wierszach najmłodszych procedystów, co w powieści naturalistycznej. — Drugim nieuzasadnionym sądem, jaki powstał z okazji omawianych tu zjawisk literackich, jest wyciąganie z nich wróżb o bliskim upadku i zagładzie burżuazji, wśród której nowe prądy znalazły czytelników i adherentów. Mieszanie się z tłumem cyganów dla słuchania dywagacyj atakujących wszystkie ustalone wartości, gustowanie w formalizmie, czyż nie są to, — mówią nam, najpewniejsze oznaki dekadencji? Wniosek wydaje się nam zbyt powierzchowny. Czytelnicy, którzy z upodobaniem przeżywali w swej wyobraźni... tragiczną podróż w bieli wodospadu i inne ponure facecje surrealistów, nie myśleli wcale o samobójstwie, ale, wręcz przeciwnie, pragnęli posiadania akcyj, przynoszących 60%-we dywidendy, przedsięwzięć imponujących swym rozmachem i wreszcie najnowszych, najszybszych, najpiękniejszych maszyn, będących symbolem panowania nad światem. Dla niektórych z nich nawet posiadanie takich akcyj i maszyn stało się niebawem istotnie źródłem przeżyć, mających pewne analogje ze skokiem do wodospadu. Jeżeli nawet rzeczywiście uporczywi amatorzy nowej sztuki znajdują się w swym okresie schyłkowym, ich niesamowite lektury z ostatniego ćwierćwiecza zdają się mówić, przeciwnie, o ich niespożytej żywotności. — Wnioskowanie o upadku warstw posiadających na podstawie ich gustów artystycznych jest tem bardziej zawodne, że gusty te, w rozważanym przez nas wypadku, mówią tylko o zmianie niektórych kryterjów społecznych, nie zaś o zmianie stosunku do sztuki. Ten ostatni, jak zaraz się o tem przekonamy, pozostał najbardziej tradycyjny. — Krucjata młodej literatury przeciw racjonalizmowi i sceptycyzmowi konserwatywnemu nie ogarnęła wielkich mas czytelników, ale została natychmiast zrozumiana i oceniona przychylnie przez część najzamożniejszej burżuazji... Dla zjadaczy chleba, znużonych pracą zarobkową, proroctwa futurystów i surrealistów były mało zrozumiałe i mało ciekawe. Zacofani racjonaliści brali je za jakiś dalszy

ciąg hermetyzmu z czasów symbolistów... Lepiej oświeceni protektorzy i amatorzy muzy skrajnej ocenili proroctwa futurystów i surrealistów *propter utilitatem fidelium*, to znaczy tak właśnie, jak nakazuje oceniać proroctwa św. Paweł w I-ym liście do Koryntów (XII—XIV): „A każdemu bywa dane objawienie Ducha ku pożytkowi". Punkt widzenia pauliński, będący poprzez wieki podstawowem kryterjum oceny wszystkich proroctw i objawień, odnajdujemy potem w całej rozciągłości u Tołstoja w *Czem jest sztuka?* — i wreszcie z pewnemi modyfikacjami u niektórych marksistów naszych czasów. W ten sposób zamożna burżuazja, gustująca w najnowszych i najskrajniejszych manifestacjach artystycznych, w swym stosunku ogólnym do sztuki mogła pozostać wierna najstarszym i najbardziej rozpowszechnionym tradycjom. — Dla oświeconych zwolenników i protektorów nowych szkół, którzy wraz z Papinim przejrzeli ich aktualność społeczną, dzieła futurystów i surrealistów były *dulces, clarae et intelligibiles,* co według doktorów średniowiecznych pozwala poznać proroctwa prawdziwe. Do niewtajemniczonych w arkana ekonomiczne nowych prądów futuryści i surrealiści mówili *obscure et captiose,* po czem według doktorów poznawane są proroctwa fałszywe, inspirowane przez złego ducha. Do niewtajemniczonych zaliczyć wypada także wszystkich naśladowców wymienionych przez nas szkół w tych krajach, gdzie brakło przesłanek społeczno-ekonomicznych, nadających futuryzmowi i surrealizmowi istotną aktualność w środowiskach, w których szkoły te powstały i sformułowały swe doktryny". Uwaga ostatnia odnosi się, oczywiście, także do literatury polskiej i wyjaśnia, dlaczego pierwsze poczynania awangardzistów naszych, poza pewnemi zdobyczami formalnemi, tak prędko i doszczętu przebrzmiały, dlaczego wreszcie i nowsze eksperymenty, o ile są naśladownictwem wzorów zachodnich, zrodzonych w krajach starej cywilizacji i starego kapitalizmu, okazują się jałowe i nie rokują widoków rozwojowych na przyszłość. Ale uznać się musi, że nawet skrajne próby awangardowe i u nas również już dały rezultaty widoczne, że zwłaszcza technika ekspresjonizmu w rozmaitych jego odłamach zaciężyła wydatnie

na współczesnej literaturze polskiej, przenikając nawet do stanowczych przeciwników metod nowatorskich. Jakikolwiek będzie wyrok ostateczny, który dopiero przyszłość wydać może, zdaje się być pewne, że polska awangarda literacka, po początkowem błądzeniu manowcami, zdołała jednak zapuścić swe korzenie w naszą glebę kulturalną a nawet wydać pewne odrębne zjawiska artystyczne.

Za pierwszą szczepionkę nowych dążeń artystycznych w poezji polskiej uważane są utwory JERZEGO JANKOWSKIEGO (ur. 1887), drukowane w czasopismach już od roku 1913, ale dopiero w roku 1920 wydane w zbiorze: *Tram wpoprzek ulicy*. Dziś są to już zapomniane naśladownictwa futuryzmu Marinettiego. O wiele szerszy wpływ miały ekspresjonistyczne próby poznańskiego *Zdroju* i krakowskich *Masek*, ale i te nie zdołały się utrwalić. Także w *Skamandrze* spotyka się później utwory o technice skrajnie nowatorskiej, np. *Słopiewnie* Tuwima i powieść J. M. Rytarda: *Wniebowstąpienie*. Żywszy ruch wywołała dyskusja, toczona od roku 1917 na temat formizmu i innych pokrewnych kierunków w malarstwie. Poważniejsze znaczenie miały książki i artykuły na ten temat Leona Chwistka, Tytusa Czyżewskiego, Konrada Winklera (*Formizm na tle kierunków współczesnych w sztuce*, 1921) i zwłaszcza Stanisława Ignacego Witkiewicza, którego indywidualna działalność twórcza na polu literackiem będzie tu później omówiona zosobna. Najwięcej wszakże hałasu wywołały futurystyczne manifesty, wydawane przez Brunona Jasieńskiego, Anatola Sterna i Aleksandra Wata, ale podejmowane przez nich czasopisma awangardowe *Nowa sztuka* pod red. Anatola Sterna, 1921—1922; *Awangarda* pod red. Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna, 1924; *Almanach nowej sztuki* pod red. Stefana Kordjana Gackiego, 1924—1925, i in.) były krótkotrwałemi efemerydami. Właściwym prawodawcą programu nowej sztuki w literaturze polskiej stał się TADEUSZ PEIPER (ur. 1891), z którym współdziałają skupieni przy wydawanem przez niego w Krakowie w latach 1922—1927 czasopiśmie: *Zwrotnica:* Jan Brzękowski, Jalu Kurek, Juljan Przyboś i Adam Ważyk. Pró-

bami kontynuacji *Zwrotnicy* były: paryska *Sztuka współczesna* (1929—1930) pod redakcją Jana Brzękowskiego i zwłaszcza krakowska *Linja* (1931—1933) pod redakcją Jalu Kurka. Z tego krakowskiego środowiska awangardy poetyckiej nowe prądy rozszerzają się po całej Polsce, wydatnie wpływają na młodsze grupy poetów Łodzi, Wilna, Lublina, Lwowa i t. d., przedostają się coraz szerzej na łamy prasy ogólnej i ostatecznie poczynają się utrwalać, czego bezspornym dowodem widoczny udział młodszego pokolenia awangardowego także we wznowionym (od roku 1935) *Skamandrze*.

Tadeusz Peiper, istotny twórca polskiej poezji awangardowej, zasadniczy swój program sformułował w „odczycie o poezji" p. t. *Nowe usta* (wyd. 1925, przedtem częściowo wygłaszany w Krakowie, Warszawie i Lwowie). Uzupełniają go i rozszerzają artykuły w *Zwrotnicy* i innych czasopismach, zebrane następnie w tomie p. t. *Tędy* (1930). Działalność swą rozpoczął Peiper w roku 1921, po powrocie z kilkoletniego pobytu zagranicą, gdzie zbliżył się bezpośrednio z twórcami nowych kierunków artystycznych. Zaznaczyć przytem warto, że zagraniczne doświadczenia Peipera nie ograniczały się do utartych dróg niemieckich, francuskich i włoskich, bo — jak świadczą jego artykuły i przekłady poetyckie — poznał on gruntownie także środowisko młodej literatury hiszpańskiej. Odznaczając się zresztą umysłowością o wszechstronnych zainteresowaniach, Peiper nie zasklepia się w kulcie nowej poezji, lecz również znajduje w sobie pełne odczucie dla wartości tradycyjnych, czego świadectwem bardzo wnikliwe studja o *Księciu Niezłomnym* (w *Zwrotnicy*, 1926, nr. 10), o *Mazepie* Słowackiego (1934, odb. z *Czasu*) i in. Zresztą i w swej skrajnie nowatorskiej poezji Peiper ma wyraźne powinowactwa z pseudoklasycyzmem, objawiające się nietylko w wysuwaniu objektywizmu, jako naczelnego postulatu wartości estetycznych, lecz i w dążeniu do ścisłego systematyzowania poglądów i metod twórczych. Przeciwstawiając się *Skamandrowi* w sposób bardzo stanowczy, poetom jego zarzuca Peiper przedewszystkiem brak programu poetyckiego, bo i własny swój wysiłek programowo ustala i realizuje. Zdaniem Peipera,

nowa poezja winna zerwać z romantyczno-impresjonistycznym kultem uczuciowej bezpośredniości. Należy też odrzucić z tymże kultem związane hasła artystyczne ludowości, pozarozumowej inspiracji, sztuki dla wszystkich i sztuki unarodowionej. Ponad instynktowne tworzenie romantyczne stawia Peiper świadome organizowanie nowego piękna. Na podłożu nowej rzeczywistości społecznej rodzi się nowa sztuka, która nie ogranicza się do stwierdzenia dokonywujących się przemian, lecz wydobywa z nich nowe wartości i wprowadza do nich nowy ład estetyczny. Aczkolwiek Peiper przyjmuje, że „człowieka zawsze najbardziej interesować będzie człowiek“, jednostka i jej psychika schodzą u niego na dalszy plan, obchodzi go przedewszystkiem gromada ludzka, związany z miastem i maszyną nowoczesny świat ludzi pracy. Ideologiczne przesłanki Peipera mają więc charakter wybitnie społeczny, a nawet wyraźny kierunek socjalistyczny. Analogij szukaćby można nietyle we włoskim futuryzmie, ile we francuskim unanimizmie. Zajmując stanowisko zdecydowanie antyromantyczne, Peiper nawet uczucie, jako funkcję życiową, poddaje ścisłej władzy rozumu, odrzucającego wszelkie bodźce irracjonalne. „Poezja — głosi — jest to tworzenie pięknych zdań“. Stąd wniosek: „Nie słowo, lecz zdanie powinno być początkowym zamiarem tworzenia poetyckiego“. Inny wniosek: „Nie silne zdanie, lecz piękne zdanie powinno być początkowym zamiarem tworzenia poetyckiego“. I takim postulatem Peiper przeciwstawia się i futuryzmowi i unanimizmowi, a nawiązuje do tradycyj pseudoklasycyzmu, od tego jednak różni się wprowadzeniem odległej metafory, co uzasadnia: „Rzeczywistość przedmiotowa i podmiotowa doznaje w zdaniu poetyckiem gruntownego przekształcenia, i im głębiej sięga to przekształcenie, tem bliżej jesteśmy piękna zdania; nic nie jest bardziej obce poezji, niż nazywanie rzeczy po imieniu; im dalej od imienia, tem dalej od prozy, tem bliżej poezji. I to jest jedyne uzasadnione rozróżnienie między obiema dziedzinami literatury: proza nazywa, poezja pseudonimuje. Poezja podnosi rzeczywistość w odrębny świat zdania, stwarzając słowne ekwiwalenty rzeczy. Rozwój poezji po-

lega na tem, że słowny ekwiwalent oddala się coraz bardziej od imienia rzeczy". Dalej Peiper stwierdza, że: „1. Nowe słowo, nad którem z niepowodzeniem równem zużytemu zapałowi pracowali niektórzy futuryści, jest dla nowego piękna zdania niewystarczające. 2. Nowa poezja powinna dążyć do nowych sposobów ekwiwalentyzacji rzeczywistości; w tej dziedzinie dzisiejsza poezja francuska może wykazać już zdobycze o historycznej doniosłości. 3. Nowa poezja powinna szukać nowych praw następstwa słów i w związku z tem nowej budowy zdania". W poemacie, który jest „układem pięknych zdań", zadaniem głównem jest „nowy sposób budowania dzieła sztuki", polegający na ustaleniu wzajemnego stosunku treści i formy: „Forma jest naczyniem, którego ściany oddziaływują chemicznie na płyn w niem zawarty, zmieniając całkowicie naturę tego płynu. Inaczej: forma wsiąka w treść i staje się treścią". W dalszej konsekwencji rozumowanie takie prowadzi do wniosku, że dopiero sztuka stwarza lub odkrywa rzeczywiste piękno, co zdaleka przypomina paradoks Wilde'a o życiu naśladującem sztukę. I mimo społeczny ton jego poezji, stanowisko Peipera zbliża się najwięcej do estetyzmu. Estetyzm to wprawdzie związany nowemi formami rzeczywistości społecznej, odrzucający hasło sztuki dla sztuki, spokrewniający się poniekąd z Norwidowem pojęciem sztuki jako korony na prac ludzkich wieży, ale w gruncie rzeczy nawet bardzo skrajny swem roszczeniem do wszechstronnego organizowania nowego piękna, jakoteż ekskluzywny w swym arystokratyzmie, bo Peiper wręcz wyznaje, że swą trudną poezję przeznacza dla dwunastu wybranych znawców i smakoszów. Mówi jednak: „Rzuciwszy hasło sztuki dla dwunastu, nie chciałem bynajmniej przestać służyć szerokiemu życiu, chodziło mi tylko o to, aby uzasadnić wartość artystów, którzy dążą do dzieł najlepszych, mimo, że dzieła te mogą początkowo interesować tylko garstkę... Najlepsze dzieła muszą zczasem tak czy inaczej przeniknąć w korzyści szerokich mas, bo należy do właściwości życia, do jego atrybutów, że najlepszość jest mu potrzebna". Ideologja Peipera, jako artysty, wynika z poczucia łączności między sztuką a życiem. Odwaga eksperymentu ar-

tystycznego wiąże się z przekonaniem, że taki eksperyment jest uzasadniony potrzebą życiową. Głównym środkiem techniki poetyckiej Peipera jest nowa metafora, czynnik przez współpracowników *Zwrotnicy* najlepiej wyrobiony a przez naśladowców najskorzej przejęty. „Metafora — mówi Peiper — jest tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada. Nie jest więc środkiem realistycznego odtwarzania świata. Nie jest niewolniczem inwentaryzowaniem rzeczywistości. Nie jest opisem. Przenosząc pojęcia w dzielnice, do których one metrykalnie nie należą, metafora przekształca rzeczywistość doznań i przetwarza je na nową rzeczywistość, rzeczywistość czysto poetycką". Przez metaforę osiąga się nowe poetyckie widzenie rzeczywistości. W swej poetyce wiele uwagi poświęca Peiper rymowi i rytmowi. „Rymy poematu są taksamo jego treścią jak podmioty zdań i powinny być conajmniej z tą samą rozkoszą czytane. Wszystko co jest w poemacie i co widzący odnaleźć w nim mogą jest jego treścią". Peiper uważa r y m r e g u l a r n y „za niezbędny pierwiastek nowej poezji", który „nadaje poematowi szczelność zamknięcia". Ale zamiast dotychczasowych bliskich rymów regularnych, które mu się wydają zbyt pospolite, wprowadza do swej poezji oddalone (w odstępach kilkuwierszowych) rymy regularne. „Powstaje w ten sposób społeczeństwo rymów, nowoczesna, na odległych związkach oparta organizacja słów". Z tego powodu Marjan Piechal w artykule o *Twórczych podstawach nowego rymowania* (w *Pamiętniku Warszawskim*, nr. 9 z grudnia 1930) pisze: „Ten stosunek polega nie na jego walorach współbrzmieniowych, ale przedewszystkiem na jego roli wywoławczo-inspiracyjnej, a więc istotnej! Peiper nie podchodzi do rymu od zewnętrznej strony przyjemności akustycznej odbiorcy, ale od wewnętrznej strony, że tak powiem, korzyści treściowo-formalnych twórcy. Zresztą oddalenie rymów wcale nie szkodzi ich słyszalności i Peiper nie jest bynajmniej u nas pod tym względem nowatorem. Zależy tylko, jakie długości rytmiczne będziemy łączyli temi oddaleniami. Możnaby, *ad hoc*, stworzyć regułę, że odległość rymów w wierszach powinna być odwrotnie proporcjo-

nalna do długości ich rytmów. Im dłuższy rytm, tem krótsza odległość rymów. To, co dzisiaj Peiper usiłuje ująć w regułę, sto lat temu realizował już Słowacki". Przytoczywszy przykład z *Jana Bieleckiego*, stwierdza dalej Piechal, że odległe rymy „prowadzą jakgdyby do bezrymowego heksametru wielkiej poezji greckiej, gdzie nietylko rym i rytm wiersza, ale melodja, rytm i treść każdego słowa były elementem budowy utworu poetyckiego. To jest ten jedyny powrót do dawności, na który można się bez zastrzeżeń zgodzić". O rytmie mówi Peiper: „Z rytmów poetyckich ten jest lepszy, który odpowiada zdaniu treściowo lepszemu; doskonałym rytmem poetyckim jest rytm własny takiego zdania, którego treściowa budowa jest doskonałą. Rytm powinien stać na usługach wyłaniającego się zdania i następujących po nim zdań". Najbardziej zaś stanowczo Peiper zaznacza: „Postulat budowy dotyczy całego ciała poematu; ponieważ treścią poematu jest jego wszystko, wszystko powinno być zbudowane". W indywidualnem przystosowaniu tę teorję totalizmu piękna poetyckiego rozwinie Jan Brzękowski, jeden ze współpracowników *Zwrotnicy*, jako system *Poezji integralnej* (1933). Nie wchodząc tu w różnice poglądów, dzielące ucznia od mistrza i innych współtowarzyszy, zauważyć należy, że programowa broszura Brzękowskiego wywołała dyskusję wewnątrz obozu awangardowego (ob. artykuły polemiczne w krakowskiej *Gazecie Artystów* i *Tygodniku Artystów*, 1934—1935). Do budowy poematu wprowadza Peiper tak przez niego nazwany układ rozkwitania. „Budowę tę — pisze Peiper — zastosowałem częściowo, i w sposób niewątpliwie zbyt mechaniczny, w *Kwiecie Ulicy*, a później może już w sposób bardziej zadawalający w *Chwili ze złota*. Mój nowy układ polega na tem, że obraz jakiś, czy jakieś zdarzenie, czy jakieś inne iks podawane są przez poetę w kilku rozwinięciach, przyczem każde rozwinięcie zawiera w sobie całość owego obrazu, zdarzenia czy iksu, ale zawiera ją bujniej i bogaciej niż rozwinięcie poprzednie. Poemat rozwijałby się jak żywy organizm; jak pąk rozkwitałby przed nami. Już pierwszy ustęp zawierałby w sobie wszystko co nastąpi; dalszy ustęp byłby stopniowem rozwijaniem pąkowej za-

wartości pierwszego; a w ostatnim ustępie mielibyśmy przed sobą kwiat; już pełny, rozłożysty". Wprawdzie Marjan Czuchnowski, przedtem uczeń, potem odstępca Peipera, w swej krytyce *Wgłąb awangardy* (w *Robotniku*, 1933, nra 260 i nast.) wysuwa zarzut „waty metaforycznej" (zamiast dawnej „waty nastrojowej"), która w układzie rozkwitania otrzymuje wyjątkowo korzystne warunki rozrostu, ale wypadnie tu raczej przyznać słuszność twórcy takiego układu, który widzi w nim następujące zalety: 1. manifestację poetyckiej autonomji, czyli niezależności sztuki od świata realnego; 2. związek układu rozkwitania z postulatem odpowiedniego następstwa słów i zdań, a co za tem idzie, przez stopniowanie widzenia coraz bogatszego danej odrazu treści oddziaływanie na jej narastanie w wyobraźni czytelnika; 3. podnietę dla poety do nowych pokus twórczych w zakreślonych ramach zadania. Ubocznie nasuwa się tu analogja z dawniej znaną formą cykliczną „wieńca sonetów". Mówi Peiper: „Każda faza poematu rozkwitającego posiada jakiś ośrodek wspólny; a jednak za każdym razem może on być inaczej ujęty słowami. Rodzą się rozkoszne trudności rzemiosła, zmazywane szczęśliwemi chwilami rozwiązań. Konfrontacja rzuca rzęsiste światło na jakość roboty poetyckiej; jej bogactwo i jej misterność ukazują się jasno kontrolującej uwadze. Nowe związki, powstające między poszczególnemi fazami poematu, nie żyją jedynie z bliskiego zetknięcia efektów, z ich grubego wbijania się we własne boki, lecz tworzą się na odległość, z odpowiedników, które dyskretnie przerzucają sobie dalekie uśmiechy. Odległe i wyszukane stosunki jednoczą poemat. Obejmuje go subtelna zgoda, niedostrzegalna dla oczu niewprawnych, przeznaczona dla spojrzeń umiejętnych". Już na podstawie wyżej streszczonych formalnych przesłanek poetyki Peipera stwierdzić łatwo, że niewiele ma ona wspólnego z najszerzej znanemi zagranicznemi szkołami nowej sztuki. Możnaby się raczej pokusić o wykazanie teoretycznych zbieżności z poetyką klasycystyczną P. Valéry. Ale tylko teoretycznie, bo w praktyce ta — jak nazwał ją Irzykowski (w *Walce o treść*) — metafizyka poetycka Peipera, sprzymierza się istotnie z teraźniejszością.

O związku z tradycją mówi Peiper: „Wielką przeszłością jest tylko ta, która w swoim czasie umiała być teraźniejszością i od której uczyć się możemy, jak robić naszą teraźniejszość. I to jest najcenniejszą rolą tradycji. Tradycja albo jest przykładem swobody wobec dawniejszej tradycji, a wtedy jest nauką; albo jest kryptą z pretensjami spichlerza, a wtedy jest nieszczęściem. Mamy więc możność wyboru. A jeśli tak, to wybierajmy najpiękniejszą tradycję tego kraju, wybierajmy tradycję kopernikańską, t. j. tradycję przeciwstawiania się tradycji, — kiedy jest martwą. Sztuka teraźniejszości jest nietylko wierną duchowi wielkich epok artystycznych i nietylko czyni zadość wymaganiom życia polskiego w najdonioślejszej epoce jego historji, lecz także, dobrze rozumiana i dobrze wykonywana, prowadzi do swoistej kultury zbiorowej. Jednakże trzeba przewietrzyć idee...“ W artykule zaś wstępnym pierwszego numeru *Zwrotnicy* pisał Peiper: „Zwrotem ku teraz pragnie być *Zwrotnica*. Pragnie być macicą nowej duszy. Pragnie wszyć w naszego człowieka nerw teraźniejszości. Pragnie rozognić w nim miłość do nowości, którą sam stworzył, a w stosunku do której nie umiał nie być o kilka wieków starszym. Pragnie obudzić w nim wiarę w cudotwórczą epokę, w której żyje, i niechęć do martwych epok, które żyją w nim. Z nowej duszy pragnie wyprowadzić nową sztukę. Pragnie oświetlić pierwiastki piękna, świeżo wyrosłe z miejsca, form i narzędzi nowoczesnego życia. Pragnie zaprosić artystę w świat teraźniejszości, który czeka oczu, godnych jego bogactwa. Pragnie iść za stylem naszej epoki i rzeźbić jej głowę, osadziwszy ją wprzódy na jej własnych żelaznych żebrach“. Łatwo tu sobie dosnuć pewne wnioski w związku z wyżej streszczonemi uwagami Stempowskiego, a zauważyć warto, że i Czuchnowski we wspomnianych artykułach zarzuca *Zwrotnicy* brak programu społecznego, pomawia ją nawet o wsteczność, kapitalistyczny abstrakcjonizm, mieszczańską ideę rygoru i burżuazyjny dydaktyzm. Jedno stwierdzić da się napewno, że poezja Peipera i *Zwrotnicy*, będąc poezją nawskroś nowoczesną, najwięcej zbliżoną do celowego piękna nowych form architektonicznych, nie jest ani nie rościła ambicyj, aby być

poezją proletarjacką. Jest ona natomiast wybitną realizacją programu ekspresjonistycznego, tylko nie na podstawie irracjonalnych natchnień duszy mistycznej, jak to miało miejsce w nowatorskich próbach „zdrojowców“, lecz na drodze świadomego organizowania siłami rozumu nowego tworzywa społeczno-kulturalnego w nowe formy poetyckie. Można się tylko dziwić, że główny wysiłek twórczy poetów *Zwrotnicy* zdążał doniedawna nie do epiki, powieści i dramatu, lecz do liryki, że jako swe naczelne zadanie Peiper i jego współpracownicy wysunęli tworzenie liryki pośredniej.

Karol Irzykowski w studjum o Tadeuszu Peiperze p. t. *Burmistrz marzeń niezamieszkanych* (w tomie: *Słoń wśród porcelany)* stwierdza, że ten „akrobata metafor i niezrozumialec w swoich poezjach, gdy chodzi zwyczajnie po ziemi, t. zn. w swoich artykułach, jest jasny jako myśliciel, a jako stylista jednym z najwyrafinowańszych dziś w Polsce. To co w jego poezjach odstrasza i męczy, w artykułach zastosowane z umiarkowaniem, jest wdziękiem. Wyszukaność i elegancja ozdób literackich zbliża go do Świętochowskiego. *Nowe usta* są prawdziwem cackiem stylistycznem. Ale ten wdzięk przechodzi często we wdzięczenie się, służy rozegzaltowanej ambicji, której wybuchy — mimowolne, lub może nawet rozmyślne, — nie dadzą się pominąć przy charakterystyce autora“. W dalszym ciągu podkreśla Irzykowski, że „naczelną ideą poetycką jest dla Peipera idea ładu (harmonji, metody, dyscypliny, rygoru), nie geometrycznego, z komplikacjami, a więc „organicznego“. „Cudownym“ organizmem jest społeczeństwo, więc idea ładu jest zarówno ideą estetyczną jak społeczną“. Na ten temat Irzykowski przeprowadza inkwizytorski akt oskarżenia, w którym konfrontuje rozmaite znane z historji rodzaje ładu, aby zdemaskować samą ideę ze stanowiska socjalistycznego poglądu na świat, ale też wykazać, że w twórczości artystycznej ład jest pojęciem niewłaściwem, że chodzi tu raczej o formę. Otóż, mimo *pewną* słuszność tych i innych zastrzeżeń Irzykowskiego, wydaje się jednak, że istotnem dążeniem Peipera jest właśnie taki rodzaj formy, który podlega ścisłemu ładowi. Wyznaczniki tego

ładu bynajmniej nie muszą prowadzić do jakiejkolwiek schematyzacji formy. I owszem, we własnej twórczości poetyckiej Peipera (*A*, 1924; *Żywe Linje*, 1924; *Raz* 1929; *Na przykład*, 1931) forma jest bardzo rozmaita, lecz istnieje w niej niewątpliwa jednolitość idei konstrukcyjnej. Trzeba również stwierdzić, że poematy Peipera są dla dzisiejszego czytelnika, oczywiście: kulturalnie wyrobionego, o wiele dostępniejsze, niż było to wtedy, gdy się poczęły pojawiać. Zwłaszcza lata ostatnie, w których poezja awangardowa tak szeroko się rozpowszechniła, nauczyły nas lepiej rozumieć także jej właściwego twórcę. Peiper jest wszakże o tyle trudniejszy od innych awangardzistów, że sam siebie nie powtarza, a każdy z jego poematów jest zdobyczą, po której osiągnięciu poeta zdąża dalej, aby na nowych drogach wciąż nowe organizować piękno. „Moja poezja — wyznaje Peiper — nie rodziła się dla ilustrowania mojej teorji... Ci którzy mówią o owem ilustratorstwie, nie wiedzą co to jest życie ludzkie i co to jest poezja gdy jest życiem człowieka. Sięgać w swe tkliwe głębie, wydobywać ze siebie najbardziej mroczne warstwy, odkrywać nurty których nikt dotąd nie widział, mówić rzeczy których nikt jeszcze nie powiedział, podejmować pracę przeciwko której srożą się męczące opory wewnętrzne, i czynić to wszystko nie dla samej ważności sprawy? nie z wiary w jej ogromność? Ej ludzie, potworni jesteście w waszych interpretacjach człowieka. Było wręcz przeciwnie! Moje artykuły o poezji służyły mojej poezji. Nie były ani „teorją“ ani „doktryną“ ani „receptą“. Były rozmyślaniami i nawoływaniami człowieka, który czuł, że stoi na ważnej drodze... Słowa moje dla nikogo nie wyrzekały się swych wysokich gwiazd... Czoło moje tylko wtedy się pochylało gdy wierzyło... Pisałem tylko wtedy kiedy uważałem że coś koniecznie musi być napisane...“ Gdy się te ważne wyznania osobiste poety zestawi z jego artykułami programowemi, zyskuje się właściwą perspektywę na liryzm „pośredni“ Peipera. Czytając poematy Peipera, choćby nie umiejąc ich przełożyć na prozę, co zresztą w stosunku do poezji wywołuje raczej nieporozumienia, — odczuwa się niemal zawsze bardzo żywe tętno lirycznego wzru-

szenia. Nie są to wszakże subjektywne nastroje, lecz wrażenia i doznania zobjektywizowane na drodze procesu myślowego. Niema tu jakiegokolwiek automatyzmu, bo wszędzie widzenie poety jest wynikiem celowego i świadomego aktu twórczego. „I taka jest — pięknie pisał Anatol Stern już z powodu pierwszego zbioru poezyj Peipera — dziewicza, aromatyczna moc konkretności tej formy, — że roztapia się w niej, jak w mocnem, gorącem winie, — cały zbędny, podług nas, społeczny dydaktyzm tych poezyj, tak chciwie węszony przez rozmaitych społecznych wyżłów sztuki. Ideą o zabarwieniu dydaktycznem jest w poezjach Peipera „światopogląd pracy". Pięść, ręka, pięć palców dłoni człowieka pracującego — oto pięcioksiąg świata. W najprzeróżniejszych obrazach przesuwa się ten ostateczny archimedesowy punkt oparcia dla człowieka, miotanego soczystą burzą współczesności: „człowiek zamieszkał w swojej dłoni", „możnaby świat zbudować z włosa, a cóż dopiero z dłoni", „krew... do macicy nowych słońc i nowych słów — do ręki", „wiatr liczy moje palce, młotek pcha mi w rękę". — Jest to zuchwalstwem klasyka właśnie, odgarniającego egzotyzm wzruszeń i pragnień ponadludzkich i pozaludzkich, gaszącego wieczny i gorzki niedosyt rozpalonej wyobraźni, zakończenie tomu słowami: „Będziemy węgiel tłomaczyć na złoto, złoto na bajkę". Nawiązanie alchemicznych maszynowych czarów współczesności do prostodusznego kołowrotka poezji tęsknoty i marzenia. Ukazanie w perspektywie kierunków i szkół elementarnego celu: nierealistycznej „bajki", artystycznej wizji nowego, twórczo przebudowanego świata, do którego dążymy poprzez komplikacje coraz abstrakcyjniejszych i coraz syntetyczniejszych form". Wysoki artyzm lirycznej objektywizacji osiąga Peiper zwłaszcza w poematach na temat przeżyć erotycznych. W nich właśnie wydobywa „owe najbardziej mroczne warstwy", ale jego widzenie poetyckie nie zadawala się prostem oddawaniem uczuć, są one dla niego tylko podnietą, z której wyłania się jakiś jakby nowy świat, dla którego trzeba znaleźć zupełnie nowy wyraz. I zwłaszcza w zbiorze *Raz* jest conajmniej kilka utworów, gdzie ten wyraz w zamierzonym rodzaju osiąga

pełnię odrębnego artyzmu, artyzmu o charakterze, rzecby można, klasycznym. Do poematów takich należą np.: *Na plaży, Dancing, Zemsta*. Sam zaś poeta z dumą sobie właściwą, ale bądź co bądź usprawiedliwioną własnym wysiłkiem twórczym, tak siebie określa:

Kto zna mnie, wie że umiem umieć wszystko co umieć zechcę,
tylko krzywdy człowieka udźwignąć nie umie moje mocne serce.

W twórczości swej Peiper nie ogranicza się do poezji. Już jego *Szósta! Szósta!* (1925) była ciekawą próbą dramatyczną. Szerzej zadanie to podjął w *Skoro go niema* (1933), samodzielnie odświeżając ibsenizm, pogłębiony nową metodą psychologiczną. O sztuce tej pisze Stanisław Adamczewski, że „pozostając wprawdzie w granicach form tradycyjnych realistycznego teatru i nawet nie posługując się wprowadzeniem symbolicznych postaci, autor obrał sobie za temat zagadnienie, które, jakby się zdawało, niełatwo da się ująć środkami tych tradycyjnych form dramatu. Jest to zagadnienie przekonań, poglądu na świat, wewnętrznej konsolidacji jednostki. Osobami są trzej mężczyźni i jedna kobieta, tłem i poniekąd sprężyną akcji rozgrywająca się za oknami rewolucja o przebiegu zmiennym, chwiejnym, o wyniku niepewnym... I przyznać trzeba autorowi, że tej scenicznej dysertacji na temat zagadnienia indywidualności ludzkiej potrafił nadać kształt sceniczny o toku akcji żywym, zajmującym, pełnym poczucia teatralności. Jedna to z najciekawszych i najudatniejszych sztuk teatralnych ostatniego (1933) roku“. Ostatnio Peiper zabrał się do twórczości powieściowej. Wiadomo, że pracuje nad kilkotomowym cyklem. Już w kręgu tych nowych zainteresowań powstał „poemat aktualny“ p. t. *Na przykład* (1931), który zaliczyć wypadnie do poezji publicystycznej, wywołanej chwilą bieżącą, ale jest on zarazem wybitnym objawem zwrotu autora do twórczości epickiej. Zwrot to występujący już nieco wcześniej, w niektórych utworach z cyklu: *Raz*. Wyraźne skłonności Peipera do epiki wykryć się już zresztą dadzą dawniej, a ich narastanie i wzmaganie, z czem być może łączy się także idea układu rozkwitającego, ze swego założenia najlepiej stosująca się do epiki, —

przejrzyście się uwidacznia w zbiorowem wydaniu *Poematów* (1935). Do wydania tego wprowadził poeta, poza oczyszczeniem tekstów z błędów drukarskich, inne rozwiązania zagadnień interpunkcyjnych i graficznego łamania wierszy, pewne zmiany słowne oraz tytuły dla tych poematów, które przedtem były ich pozbawione. Przyczyniło się to korzystnie do zbliżenia się poety do czytelnika. I doprawdy, trudno teraz uwierzyć, że z powodu tych poematów powiedziano przytoczone wyżej słowa Irzykowskiego o akrobatyce niezrozumialstwa. W przedmowie do zbioru zapewnia autor, że daje nam „utwory, które należą do najlepszych, jakie stworzyła współczesność". Nie przesądzając tej sprawy, jedno już można i musi się stwierdzić, że jest to poezja rzetelna i naprawdę współczesna. Nabrzmiała całą dzisiejszą problematyką czującego i myślącego człowieka. Pozbawiona egotycznej czułości, a jednak mocno tętniąca strumieniem indywidualnej osobowości twórczej, dla której obraz świata nie dzieli się na odrębne sfery spraw społecznych i estetycznego subjektywizmu, lecz obie te płaszczyzny doznań łączą się we wspólnym nurcie jednoczesnego poznania. Stąd powstają widzenia poetyckie o wyjątkowo zgęszczonej treści, nasyconej całością wzruszeń ludzkich. Treść kulturalna i forma artystyczna zespalają się w nierozerwalną jednię. Idea ładu w stosunku do zadania poetyckiego staje się istotnie zrealizowana.

Obok Peipera, naczelnym poetą awangardy jest JULJAN PRZYBOŚ (ur. 1901; *Śruby,* 1925; *Oburącz,* 1926; *Z ponad,* 1930; *Wgłąb las,* 1932). Nawet K. W. Zawodziński, mimo swe stanowcze uprzedzenia do poezji awangardowej, stwierdza, że Przyboś „zawsze umie pokazać lwi pazur poety", ale — zastrzega się — „nie dzięki, lecz mimo stosowania techniki awangardowej: wszystkie zasadnicze jego aktywa dadzą się wyjaśnić ze starej poetyki". Co do ostatniej uwagi, przypomnieć jednak trzeba o wyżej wspomnianym przykładzie rymów oddalonych w poezji Peipera a Słowackiego, a nadto wskazać można pewne istotne zbieżności między poetyką Peipera a romantyczną poetyką A. W. Schlegla, co się wcale nie kłóci z podnoszonem podobieństwem założeń awangardowych

do poetyki klasycystycznej. Nie o to więc chodzi, z jakich źródeł wyprowadzić się dadzą postulaty techniki awangardowej, lecz o jej różnice w stosunku do poprzedników. Te różnice są niewątpliwe, tak samo w poezji Peipera, jak i Przybosia, a mimo pewne rozbieżności, wynikające z indywidualnych założeń, twórczość obu poetów posiada wyraźnie wspólne dążenia. Talent Peipera jest wszechstronniejszy, natomiast Przyboś jest bardziej, wyłączniej lirykiem, co przejawia się choćby w jego stosunku do przyrody, żywym i czułym, gdy intelektualista Peiper swe widzenie świata umieszcza na tle miasta, masy i maszyny, świadomie odkrywa nowe piękno urbanizmu, czyli cywilizacji. I już tylko konsekwencją struktury psychicznej i, być może, środowiska społecznego, jest stanowisko Przybosia, gdy przeciwstawia się Peiperowskiej definicji poezji jako „tworzenia pięknych zdań". W *Uwagach o nowej liryce* (w Pionie, 1935, nr. 67) pisze Przyboś, że „rzetelnemu lirykowi nie wolno poddać się choćby najbardziej kuszącym konstrukcjom formalnym, jeśli one piętrzą się naprzekór jego przeżyciu. Gdy bowiem ulegnie ambicjom wyłącznie formalnym, powstawać będą utwory logiczne w konstrukcji, może nawet ładne, ale — martwe". Wydaje się jednak, że i Peiper nie zadawala się ambicjami li tylko formalnemi, o czem świadczą nietylko przytoczone poprzednio jego wyznania, ale również jego poematy. Tylko gdy intelektualista Peiper konsekwentnie przeprowadza swą ideę ładu, jak w treści tak i w formie, uczuciowiec Przyboś kładzie silniejszy nacisk na moment wzruszenia lirycznego. Będąc nowatorem tak zaciekłym, że np. poezji Tuwima wogóle nie uznaje, Przyboś dąży w swej liryce do „coraz bogatszego opanowania wzruszeniowego świata". „Poemat nowoczesny, — pisze Przyboś w przytoczonym artykule — zgęszczony widzeniowo, nabity wzruszeniem składa się jakby z samych point. Co to znaczy? To znaczy, że przeżycie, warunkujące powstanie takiego poematu, musi być wielekroć potężniejsze niż natchnienie impresjonisty. Dla napisania wiersza nowoczesnego nie wystarczy jeden nastroik, jedno wrażeńko, jeden obrazek. Pierwotny pomysł rozróść się musi z fantazji szeroko, musi sięgnąć w samą głąb ducho-

wości. I to jest dopiero prawdziwa szczerość, nie mająca w sobie nic z minoderji „prostaków“, i to jest rzetelna bezpośredniość! W tym właśnie zagęszczonym, „orzechowym“ stylu Awangardy manifestuje się nowa postawa moralna, wyrażająca się w pełniejszem, wszechstronniejszem przeżywaniu tematu lirycznego“. I tu znowu możnaby powołać się na przykład Słowackiego, zwłaszcza na *Króla-Ducha,* aby stwierdzić, że te postulaty nowoczesnego poematu były już realizowane przez romantyków. Ale sam fakt zgęszczenia ekspresji lirycznej jest niewątpliwą nowością, rzetelną zdobyczą awangardy. W utworach Przybosia mamy jej najcelniejsze przykłady. Liryka to naprawdę nowoczesna, odznaczająca się świeżością tworzywa obserwacyjnego, śmiałością tematyczną, jędrnością oryginalnego obrazowania, pomysłowym eksperymentalizmem formalnym i dobrym umiarem konstruktywizmu. Wieloznaczność obrazów metaforycznych bynajmniej nie narusza jednolitości widzenia poetyckiego. Słuszność zaś jest po stronie Przybosia, gdy odpierając zarzuty Irzykowskiego, stwierdza, że „między poetami nie istnieje kwestja „niezrozumialstwa“, może istnieć jedynie kwestja obcości duchowej“. Że zaś nietyle niezrozumiała, ile istotnie trudna poezja Przybosia znajduje uznanie nawet u poetów o odmiennym programie estetycznym, dobrze świadczy Władysław Sebyła, gdy pisze o zbiorze *W głąb las:* „Wiersze Przybosia nie są łatwe, przy dzisiejszym przeciętnym poziomie nie mogą być popularne. Wnoszą one do poezji wartości oryginalne i wskazują z jakim zasobem wartości uczuciowych i intelektualnych należy przystępować do poszukiwania nowych form wyrazu. Przyboś może służyć za wzór poety, biorącego pełną odpowiedzialność za swoją twórczość“. Najwyższy artyzm osiąga Przyboś w lirykach na temat przyrody. „Krajobraz w ujęciu Przybosia — pisze Alfred Łaszowski w pięknej charakterystyce syntetycznej — stał się nie odbiciem ale dynamiczną formą i widomym kształtem rozwojowego procesu wyżywania uczuć. W tym poecie jest jakaś absolutna konieczność nieustannego konfrontowania emocji z widomemi odpowiednikami krajobrazu, osiągnął on doskonale zespoloną synchronizację wewnętrzno-

przestrzennego doznawania. Realizując treść wzruszenia w pejzażu, autor *Oburącz* bynajmniej nie zatraca świadomości własnej. Rzeczywistość stała się dlań przyrodzonem narzędziem objawiania ekspresji psychicznej, wiedzą o tem, że aby świat do wyrazu natężyć, trzeba nieustannie tworzyć z nim i wywoływać — siebie! Uczucie bez materjalnego ekwiwalentu jednocześnie znalezionej formy staje się, na płaszczyźnie twórczości Przybosia, czemś niewymiernem i obcem. Nie może istnieć nigdy samo dla siebie — wewnątrz, o ile poeta nie zdoła sprzęgnąć go, zespolić i zwielokrotnić całym obszarem widzianego świata. Ale świat harmonję swoją i pełnię syntezy odnajdzie dopiero w aktach deformujących zaprzeczeń... Dla poety w rodzaju Przybosia zmaganie z naturalistycznym wyglądem rzeczywistości i przetwarzanie jej metodą odkrywczych antytez jest wyrazem chęci ukazania rzeczy wbrew empirycznemu doświadczeniu w tem przekonaniu, że między typowością w znaczeniu poetyckiem i życiowem zachodzi różnica wymiaru, że szablonowa charakterystyczność przedmiotów nie może stać się wyrazem manifestacji artystycznej, o ile zechce nazywać świat za pośrednictwem odwiecznie przyrośniętych etykiet. Każda oczywista i dla wszystkich dostępna znamienność prowokuje tego poetę do odnalezienia cechy wręcz przeciwnej. Sprzeczność dialektyczna zdaje się być dla niego integralnem dopełnieniem widzeń. Tu wzruszenie atakuje świat nie po to, aby w nim okrzepnąć, lecz po to, by stworzyć dla uczucia jego własną formę w materjale bezpośrednio danym. Liryzm staje się energją, źródłem przemiany świata, chcąc się w nim zrealizować musi go natchnąć, wyrzeźbić i ukształtować sobą. W tem ujęciu widzenie poetyckie staje się narzędziem emocjonalnych przeobrażeń dla niego, każdy przedmiot doznania jest chaosem, wobec którego wzruszenie odgrywa rolę czynnika organizującego, ponieważ z elementów otoczenia buduje nową rzeczywistość, dzieło irracjonalizmu konstrukcji. — Ten proces odwracania naturalnego porządku rzeczy, będący rezultatem wynalazczego starcia poety ze światem, to: wody stojące jak bramy tryumfalne, role jadące do stodoły zamiast zbóż, ogrody opuściły swoje

drzewa, polami z których widok spłynął, szrapnelami krążyło niebo zamiast niebem krążyły szrapnele i t. d. Teorja ekwiwalentyzacji uczuć nie polega tylko na tem, aby znajdować dla nich desygnaty wyrażeń, siła jej dalekonośnych konsekwencyj każe poecie tworzyć materjalne równoważniki wzruszeń przed sobą i dokoła siebie — wręcz. — Struktura uczuć Przybosia jest, sądząc z manifestacyj poetyckich, tego rodzaju, że ujawnia się jednocześnie wewnątrz i na powierzchni oglądanych zjawisk. Świat jest dla niego plastycznem podłożem natychmiastowej materjalizacji uczuć jeszcze w okresie ich stawania się. Emocja ta, będąca czynnikiem dynamicznym, działa jako sprawca formy. — Ta dążność w wymiarze artystycznych usiłowań zdradza rewolucyjną wolę walki...“ I ten czynnik uczuciowego rewolucjonizmu odczuwamy w poezji Przybosia niemal wszędzie, nietylko w utworach o mocnych akcentach społecznych, lecz również w erotykach, w swej oryginalnej ekspresji bardzo sugestywnych, i nawet w opisach przyrody, choćby pozornie miały wygląd czysto estetyczny. To emocjonalne napięcie liryki Przybosia odczuwają nawet ci, którzy nie są jeszcze zdolni odebrać pełnego, zamierzonego przez poetę wrażenia.

Na drodze widzenia metaforycznego najdalej poszedł ADAM WAŻYK (właściwie Wagman, ur. 1905; *Semafory*, 1924; *Oczy i usta*, 1925; *Wiersze zebrane*, 1934). Trudno się zgodzić ze zdaniem Czuchnowskiego, który w Ważyku widzi niezwykłego poetę zwykłej przyrody i zachwyca się jego nowoczesną wizją poetycką, zbudowaną z wspaniałych metafor. Jest to istotnie poezja oparta na asocjacjonizmie specyficznego gatunku, i to do tego stopnia, że jej ultrabarokowe widzenie urbanistycznego świata wyradza się w groteskową łamigłówkę. Ciekawsze są jego surrealistyczne próby prozy powieściowej (*Człowiek w burem ubraniu*, 1930; *Latarnie świecą w Karpowie*, 1933), zależne od wzorów obcych, ale mimo pewną sztuczność odruchowego wiązania zgóry ułożonych pomysłów, niepokojące nagromadzeniem nieskoordynowanych zdarzeń i czynów, niekiedy osiągające nawet mocne napięcie wzruszeniowe. Ten kierunek prozy awan-

gardowej, której wcześniejszemi objawami były utwory Jerzego Mieczysława Rytarda (*Wniebowstąpienie*), poniekąd Jarosława Iwaszkiewicza, w stylu zaś odmiennym Brunona Jasieńskiego (*Nogi Izoldy Morgan*), ostatnio poczyna znowu przybierać, jak zdają się o tem świadczyć próby Adama Tarna (*Obraz ojca w czterech ramach*), Marjana Promińskiego i in. Najciekawiej zapowiadał się przedwcześnie zmarły ADAM CIOMPA (1901—1935). Jego *Duże Litery* (1933) były dopiero pierwszą wycieczką artysty-plastyka na teren literatury. Ta proza powieściowa, w której wątkach treściowych, rozmowach filozoficznych i w przedstawionym w niej rodzaju obcowania ludzi ze sobą, odbiera się wrażenie akcentów jakby norwidowskiego stylu, zajmuje nas przedewszystkiem jako eksperyment literacki, odtwarzający wyłącznie i najściślej malarskie widzenie świata. Wprawdzie ta proza malarska o miłości, przyjaźni i sztuce jest nabrzmiała atmosferą myśli refleksyjnej, ale dość szczupły wątek epicki i wogóle treściowy schodzi tu na dalszy plan, przesłonięty natłokiem obrazów plastycznych. Ze stanowiska widzenia plastycznego przedstawia autor nawet stany duchowe, myślowe i uczuciowe, lecz przedewszystkiem jego oko artysty wciąż się zaczepia o byle szczegół, aby zeń wydobywać wrażenie malarskie. I trzeba przyznać, że Ciompa osiąga naprawdę oryginalną ekspresję, a jeśli niezupełnie nas przekonywa, to w każdym razie swem odrębnem widzeniem świata budzi głębsze zaciekawienie. W gruncie rzeczy obrazowanie Ciompy jest raczej realistyczne, awangardową natomiast jego kompozycja powieściowa. Z innego powodu awangardzista JAN BRZĘKOWSKI (ur. 1903) również jest poniekąd realistą w swych nieszablonowych próbach odświeżenia powieści sensacyjnej na drodze poszukiwania nowych dróg formalnych (*Psychoanalityk w podróży*, 1929; *Bankructwo prof. Müllera*, 1932). Tymczasem, wybitniesze wyniki osiąga w poezji. W zbiorze: *Na katodzie* (1929) obok wpływów Peipera widoczne jest także oddziaływanie poetów obcych, wskutek czego własne oblicze Brzękowskiego nie ma jeszcze wyraźnie określonego charakteru. Zbiór: *W drugiej osobie* (1933) świadczy, że poezja awangardy dochodzi do usta-

lania swoich zdobyczy, czyli wyzbywa się przejaskrawień i wkracza na drogi opanowanego umiaru. Zarazem zakres jej oddziaływania, o czem już tu wspominano, rozszerza się i przenika do ogółu młodych poetów. O niektórych indywidualnych przejawach tego awangardowego szczepienia była lub będzie jeszcze mowa. Z liczniejszego zastępu nazwisk poetów, o których znaczeniu rozstrzygnie dopiero przyszłość, wymienić tu należy głównych przedstawicieli grupy wileńskiej: CZESŁAWA MIŁOSZA (ur. 1911; *Poemat o czasie zastygłym,* 1933; w roku 1934 odznaczony wileńską nagrodą literacką im. Filomatów) i JERZEGO ZAGÓRSKIEGO (ur. 1907; *Ostrze mostu,* 1933; *Przyjście wroga,* 1934). Obaj ci poeci wyróżniają się rozległością widnokręgu społecznego. W wierszach Miłosza znać wpływy Przybosia i zwłaszcza Czuchnowskiego, ale od tego ostatniego w ekspresji swojej mniej żywiołowy, poeta wileński posługuje się lepiej skonkretyzowanym realizmem widzenia. Przy mniej lotnej pomysłowości obrazowania, obejmuje szerszy zasięg rzeczywistości i ujmuje ją głębiej. Utwory Zagórskiego posiadają mocniejsze akcenty narodowe, wogóle tematykę o szerokiej rozpiętości, o przeważającym wyrazie epickim. Ton epicki wnosi również STANISŁAW PIĘTAK, młody awangardzista krakowski, ciekawie zapowiadający się uczeń Peipera. Wybitną i niezależną indywidualność zdają się rokować pierwsze zbiory ADAMA BIELECKIEGO (*Akwarjum ulic,* 1934; *Spiekota,* 1934), poety o poważnem pogłębieniu myślowem i o rozległej wrażliwości estetycznej.

Do najmłodszych współpracowników *Zwrotnicy* należy JALU KUREK (ur. 1904, pierwotnie: Franciszek K.). Jedyny to zapewne autentyczny przedstawiciel polskiej odmiany futuryzmu. Wprawdzie w redagowanej przez Kurka w Krakowie *Linji* (1931—1933), organie krakowskiej awangardy literackiej, do którego najbliższych współpracowników należeli nadto Juljan Przyboś, Jan Brzękowski i Marjan Czuchnowski, rozwijano dalej założenia wprowadzone przez *Zwrotnicę* Peipera, ale w tych ramach programowych, określonych najzwięźlej hasłem: „sztuka teraźniejszości“, pomieścić się mogły rozmaite indywidualności artystyczne. Ogółu awangardzistów ze *Zwrotnicy*

i *Linji* nie dałoby się powiązać z właściwym futuryzmem, czyli z tym futuryzmem, którego twórcą i prawodawcą jest Marinetti. Z Marinettim Kurek zetknął się osobiście we Włoszech i z tego bezpośredniego źródła przyswoił sobie programowe wskazania włoskiego futuryzmu. Wpływ Marinettiego na Kurka nie był li tylko formalny, lecz również ideowy. Jeśli się zaś zważy, że futuryzm włoski w dojrzałej swojej fazie stanowi krańcowy wyraz artystyczny powszechnego zwrotu w współczesnej kulturze włoskiej do idealizmu, to związków Kurka z Marinettim mniej się będziemy doszukiwali w młodocianych *Upałach* (1925, przedrukowane w zbiorze poezyj: *Mohigangas,* 1934), czyli w rewolucjonizmie formy, zrywającym z tradycją i z więzami metryki wersyfikacyjnej, bo raczej w nabrzmiałych zdobywczem tętnem nowego życia *Śpiewach o Rzeczypospolitej* (1930). Bezpośrednie współczucie z życiem społecznem i narodowem wyraziło się w tych śpiewach Kurka słowami prostemi i jasnemi, ale nasyconemi świeżemi przenośniami poetyckiemi, mocnemi barwami uczuciowemi i wezbranym nurtem młodości. W wierszach tych poezja okolicznościowa wznosi się do wyżyn artystycznego patosu, niezawodzącego poety nawet w płomiennych manifestach na cześć nowej, kształtującej się rzeczywistości społecznej. Najwyraźniej tu występuje wpływ Marinettiego, aczkolwiek i Whitman zapewne niemało zaważył na poezji społecznej Jalu Kurka. W *Śpiewach o Rzeczypospolitej* i wogóle w twórczości Kurka przejawił się nowy romantyzm, szukający oparcia w realnych warunkach bytu narodowego, ideały swe świadomie organizujący w ścisłym związku z aktualną rzeczywistością społeczną, ale i z bujnym rozmachem nowego, tworzącego się świata pracy.

Z pokrewnych źródeł powstała też Kurka powieść poetycka prozą: *Mount Everest 1924* (1933, odznaczona nagrodą na konkursie przedolimpijskim Min. W. R. i O. P.). Jest to znowu przykład, jak z wyrażonego poprostu opisu zdobywczej wyprawy na niedostępny szczyt górski wydobywa poeta sugestywne wzruszenie o akcentach dobrego patosu. Po niesłusznie przeoczonych i zapomnianych opowiadaniach alpinistycznych Kazimierza Saysse-Tobiczyka (ur. 1892; *Monte Adamello,* 1918;

Słoneczna opowieść, 1919; *W śniegach,* 1921; *Wilczysko,* 1927) odznaczających się niepodrabianym realizmem i szerokim polotem poezji, po nowelach taternickich Rafała Malczewskiego (ur. 1892, *Narkotyk gór,* 1927) i Jerzego Mieczysława Rytarda (ur. 1899, *Bal jesienny,* 1930; *Dalekie spojrzenie,* 1934), wskazujących nowe widoki idealizmu literackiego w zakresie wątków poniekąd już nadużytych, ale niewyczerpanych w swych zawsze świeżych możliwościach, — *Mount Everest* Kurka jest utworem odrębnym, sławiącym piękno bohaterstwa w dążeniu człowieka do osiągnięcia niebotycznego szczytu górskiego. Urok nietkniętej ludzką stopą przyrody jest tu tylko tłem dla wysiłku człowieka. Poeta zastrzega się: „To nie jest powieść o górach. Zwróćcie uwagę na niewydeptane wzgórza bohaterstwa, rosnące przed waszemi krokami. Dla was upraszczam rzeczywistość".

W poemacie Kurka: *Usta na pomoc* (1933) stosunek poety do rzeczywistości rozdwaja się. Równoważą się dwa tony: ton buntu upośledzonych z tonem tryumfującego optymizmu. Kurek, dziecko krakowskiego przedmieścia, nie mógł przeoczyć znanej z własnego doświadczenia i z codziennego widoku — proletarjackiej nędzy i niedoli. Kurek, poeta futurystycznej wiary w życie, budowane zbiorowym wysiłkiem odradzającego się narodu, nie mógł się poddać ciasnej ideologji klasowej. Ideologja proletarjacka w poemacie Kurka wyrasta z subjektywnego wczucia się w atmosferę środowiska społecznego i narodowego. Jego akcenty rewolucyjne mają charakter świadomego organizowania dokonywujących się w rzeczywistości przemian społecznych. Jego poetyckie widzenie świata znajduje oparcie w realnych warunkach życia ludzkości pracującej. Jego romantyzm o nasyconych barwach uczuciowych silnie tkwi korzeniami w opoce narodowego bytu. Dlatego nawet tam, gdzie ton buntu upośledzonych wzmaga się ponad wszystko inne, co rządzi naturą człowieka, niema tu rozkładowych akcentów burzenia. Wydaje się też, iż właśnie twórczy rozmach życiowy Kurka jest rzetelniejszym wyrazem tych żywiołowych sił ludowych, na które daremnie się powołują niektórzy inni poeci proletarjaccy, wyżywający się w anarchistycznej

swawoli. Przytem i artyzm w poezji Kurka, choć odznacza się naturalistyczną bezpośredniością, świeżą wrażliwością i rozluźnieniem form tradycyjnych, jest jednak opanowany, celowo poddany swemu wewnętrznemu rytmowi, znajdującemu ujście w swobodnym toku dowolnie wiązanej mowy. W wielu zaś swych utworach poetyckich osiąga Kurek indywidualną i bardzo sugestywną ekspresję.

Atoli już we wcześniejszych opowiadaniach powieściowych Kurka: *Kim był Andrzej Panik* (1926) i *S. O. S.* (1927) występuje subjektywny ton smutku i pesymizmu. Rodzinny Kraków budzi w poecie uczucie przygnębiającej szarzyzny. Lecz dopiero obraz rzeczywistości zapadłej wsi podhalańskiej przenika Kurka dojmującym bólem, przeraża beznadziejną rozpaczą, ogarnia walczącego ducha poety atmosferą „bezbrzeżnego smutku i niepokoju krainy polskiej". W psychice autora *Śpiewów o Rzeczypospolitej* dokonać się musiał silny przełom wewnętrzny, aby mogła powstać ta przeraźliwa wizja „nędzy ugnojonej, rozpaczliwego błota, straszliwej ciemnoty", jaką pokazał poeta w swej powieści wiejskiej p. t. *Grypa szaleje w Naprawie* (1934, odznaczona przez Polską Akademję Literatury nagrodą „dla młodych").

Teren akcji w powieści Kurka jest dokładnie umiejscowiony. Wieś Naprawa, miasteczko Jordanów i cała bliższa i dalsza okolica zostały odmalowane z rzeczywistości. Wrażenie to podnosi jeszcze świeża bezpośredniość widzenia, z jaką autor opisuje kraj i przyrodę. Kurek ma nietylko zdolność poetyckiego wczuwania się w otaczający świat zjawisk, ale również umiejętność artystycznego organizowania swych wizyj. Śledzić to można na wielu przykładach, nawet na drobnych napomknieniach, jak o tym deszczu, co „leciał pionowo, mocno, jakby go ktoś z wielkiej wysokości przepuszczał przez sito". W całej powieści Kurka odczuwa się, że rzeczywistość jest dla poety zawsze przedmiotem osobistych doznań i konkretnych wzruszeń. Dość zresztą wskazać dialog dwóch chórów, wsiąkających w szemrzącą noc Podhala, aby unaocznić, jak w wyobraźni Kurka wrażenia zewnętrzne nabierają artystycznie organizowanej

wyrazistości, posiadającej przytem dużą sugestywność, wywieraną równocześnie przez realizm przedstawionego obrazu i jego wybitnie liryczne napięcie uczuciowe. — To połączenie naturalizmu, nieraz aż jaskrawego, z liryzmem nader subtelnie cieniowanym, co wogóle stanowi dominującą właściwość odrębnego i bardzo oryginalnego stylu pisarskiego Jalu Kurka, występuje również w charakterystykach ludzi i ich losów. Żadna z postaci ludzkich w powieści o Naprawie nie wyróżnia się ponad inne, ale każda z nich jest doskonale zindywidualizowana i utrwala się na długo w pamięci czytelnika. Jest ich zaś liczny szereg z rozmaitych środowisk, od wiejskich tubylców Naprawy, poprzez małomiejskie społeczeństwo Jordanowa, pokazane zapewne w komplecie, aż po przybyszów z Krakowa, wraz z tamtymi wsiąkających w powszechne tło wspólnej doli prowincjonalnej. — W rzuconych przekrojach życia społecznego nie unika też Kurek refleksyj socjologicznych, ale wprowadza je zawsze z właściwym umiarem, dopełniając w ten sposób ogólną charakterystykę konkretnie przedstawionego bytu ludzkiego. Oto pisze np., że „Żydzi jordanowscy, brudni, usmarowani, biegali nerwowo po przestronnych ulicach w pogoni za interesami. Byli to ci sami żydzi z małopolskiej prowincji, którzy emigrowali w świat i stawali się miljonerami w Ameryce, redaktorami we Francji, ministrami w Rosji“. Poprzez tę refleksję, jakby wyjętą nie z powieści, lecz z artykułu publicystycznego, przebija się głębsza idea utworu Kurka. Na innem miejscu pisze on tam, że „wiatr dmucha przeraźliwie, a człowiek ogrzewa ostrożnie pisklę marzenia, wynosząc je ponad burze i cierpienia“. To „ptactwo duchowe“, jak nazwał je Krasiński w jednym ze swych listów do Delfiny Potockiej, tuli się i po duszach ludzi z Naprawy i z Jordanowa, choćby to były dusze najprostsze i najniepozorniejsze. Bo — mówi też Kurek, czy ktoś z jego powieści, iż „musi coś gorzeć, aby człowiek mógł żyć“. Ale te błędne ogniki gasną z braku duchowego tlenu w ogólnej atmosferze życia na tej podhalańskiej ziemi. — Bo — pisze Kurek — „to nie jest ziemia do rodzenia; najwyżej dla wycieczek krajoznawczych. Tak. Z nędzy trzeba robić niebo“. Po-

przez to niebo, jakie widzi tu oko turysty, przedarł się Kurek do miejscowej rzeczywistości, aby pokazać ją w nagiej, naturalistycznej prawdzie. Grozę zaś, jaką dojrzał w treści życia tamtejszego, znakomicie spotęgował, nasilając swą wizję poetycką obrazami pomoru, zabierającego po kolei aktorów powieści, zakończonej widokiem śnieżnej pustyni. „Naprawa, wieś nagłej śmierci, ubielona w śniegu. Nad światem wznosi się słońce: kłoś w pustkowiu“. — Piękno śnieżnego krajobrazu otrzymało tu wymowę niesamowitej grozy. Wymowa to dyktowana dogłębnem współczuciem z ludzką niedolą, przeniknięta serdeczną troską o losy człowieka, nabrzmiała myślą społeczną o pilnej potrzebie kulturalnego podniesienia wsi podhalańskiej. Obraz, jaki Jalu Kurek w powieści swej przedstawił, jest krańcowo, beznadziejnie pesymistyczny, ale nurtujący głębinami prąd uczuciowy, aż boleśnie napierając na tamy stawiane przez naturalistyczną prawdę ponurej rzeczywistości, domaga się innej prawdy, tlejącej na dnie ludzkich dusz. Podskórna obecność owej prawdy romantycznej nagrzewa właśnie wewnętrzną temperaturę powieści Jalu Kurka, nasyca ją gorejącym płomieniem idei, podnosi niewątpliwy talent pisarza na wyższy poziom artyzmu. Tajemnicy tego duchowego wyznacznika kunsztu pisarskiego nie wyjaśnią najskuteczniejsze metody naukowego badania dzieła literackiego. Ale jest to bodaj najistotniejsza właściwość wszelkiej rzetelnej sztuki. I w danym wypadku można tylko stwierdzić, że przez nią właśnie powieść Jalu Kurka najsilniej nas wzrusza.

76.

Największą indywidualnością awangardową we współczesnej literaturze polskiej jest bezwątpienia STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ (ur. 1885). Atoli ten malarz, pisarz, filozof i teoretyk sztuki, choć nazwisko jego spotyka się w różnorodnych organach powojennych polskiego ruchu literackiego, od *Zdroju* i *Skamandra* po *Zwrotnicę* i *Zet,* nie należał do żadnej grupy, zdążając zawsze drogą samodzielną i niezależną, chociaż wszechstronnością zainteresowań i, jakby dziedziczną po wielkim ojcu, jest bowiem synem Stanisława, ruchliwością i dociekliwością umysłu twórczego, pragnie oddziaływać na kształtowanie się nowej polskiej kultury artystycznej i duchowej. Ale Stan. Ign. Witkiewicz jest nadewszystko indywidualistą, czego wyrazem jest również jego filozoficzny pogląd na świat, oparty na mocnem przeświadczeniu psychologicznem o trwałej tożsamości osobowego istnienia jednostki ludzkiej. Konsekwentnie przemyślany i logicznie zbudowany system filozoficzny przedstawił w książce p. t. *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia* (1935). Pierwsze pomysły i rzuty systemu sięgają roku 1917, czyli szły równolegle z artystyczną twórczością malarza i pisarza. Autor wychodzi z założeń monadologji Leibniza i psychologizmu Corneliusa, ale daje koncepcję zupełnie nową i samodzielnie opracowaną własnego filozoficznego poglądu na świat. Nazywa go materjalizmem biologicznym, ale właściwie jest to indywidualizm metafizyczny. Dla Witkiewicza bowiem istnienie wogóle bez istnienia indywidualnego jest nie do pomyślenia. Za podstawę więc filozofji, dla której proponuje

nazwę nauki o istnieniu, przyjmuje „absolutną pewność, że istniejemy sami i że coś istnieje poza nami, i to pewność, że ani my sami, ani to coś poza nami nie istnieć nie może, w chwili gdy istnienia tego doświadczamy“. Faktem pierwotnym jest żywa jedność osobowości, żywa zindywidualizowana materja. Przeciwstawia się Witkiewicz „fizykalnej teorji, wygodnej dla danego punktu rozwoju nauki, ale z założenia bezowocnej“; absolutną powtarzalność prawidłowości uważa tylko za fikcję fizyki; dowodzi wyższości psychologizmu nad fizykalizmem. Zwalcza sztuczne t. zw. konstrukcje, nie mające nic wspólnego z rzeczywistością, a przeciw abstrakcjonizmowi stawia zagadnienie konkretnej osobowości, jako właściwy przedmiot filozofji i psychologji. Każdy moment istnienia jest w swoim rodzaju jedyny i niepowtarzalny, a trwałą jest tylko identyczność istnienia poszczególnego, czyli tożsamość osobowości i konieczność tej tożsamości raz na całą wieczność. Wskazujemy tu tylko niektóre, główne przesłanki filozoficznego systemu Witkiewicza, w całości wykończonego i w swoich ramach mocno ustalonego. Nie wdając się w streszczanie ani w krytykę, ograniczyć się tu musimy do stwierdzenia, że ta książka Witkiewicza jest bardzo znamiennym objawem głębiej sięgającego zwrotu do zagadnień osobowości człowieka, przyjmującego twórcze działanie osobowości, jako filozoficzny punkt wyjścia nowoczesnej świadomości kulturalnej. Dla naszych tu rozważań nieobojętny jest podany w dodatku do filozoficznej książki Witkiewicza jego pogląd na zagadnienie etyki. Uważa on, że wszelkie próby „umetafizycznienia“ zagadnienia etyki muszą być beznadziejne, a „chęć nadania wyższych sankcyj danym etycznym stanowiskom musi prowadzić do koncepcyj sztucznych, mogących mieć wartość tylko tymczasową — wychowawczą, ale nie mogących rościć sobie pretensji do rangi Prawdy Absolutnej“. Albowiem „etyka, panująca w danej grupie narodowej, czy społecznej, jest wynikiem stosunku indywiduum do gatunku i to nie tylko stosunku tego wogóle, ale panującego w tej grupie — jest względna a przytem zależna od całego szeregu warunków zewnętrznych, w których dana grupa żyje. Stosunek indywiduum do gatunku

zależny jest od stopnia uspołecznienia, które w rozwoju każdego wyższego gatunku musi stale wzrastać i prowadzić do skostnienia indywiduum w pewnych normach". Natomiast podstawy estetyki włącza Witkiewicz do swego systemu filozoficznego. Wprawdzie „pojęcie „dzieła sztuki" nie jest koniecznie implikowane przez samo pojęcie Istnienia. Sztuka jest takim samym luksusem Istnienia, jak myślenie pojęciowe. Z chwilą jednak kiedy już jest, należy ją — zdaniem Witkiewicza — należycie steoretyzować. Analizując to, czem różnią się dzieła sztuki od innych zjawisk i przedmiotów, pomijając też, że są one wytworami Istnień Poszczególnych, dochodzimy do przekonania, że różnicą tą jest ich czasowa, lub przestrzenna konstrukcja działająca bezpośrednio, t. zn. nie przez pojęciową jej analizę. Powstają dzieła sztuki z chęci wyrażenia najgłębszej istoty Istnienia w całości i Istnienia Poszczególnego, t. j. jedności w wielości. Działającą bezpośrednio jedność w wielości czyli Konstrukcję artystyczną jakichkolwiek zresztą elementów, zobjektywizowaną przez Istnienie Poszczególne, nazwaliśmy istotą dzieła sztuki, jego Czystą Formą. Daje to nam kryterjum — subjektywne — do oceniania co jest, a co nie jest dla nas dziełem sztuki. Z powodu tego, że dzieła sztuki są wytworami najbardziej osobistemi Istnień Poszczególnych i dlatego, że nie można oceniać ich objektywnie z punktu widzenia praktycznego, kryterja ich wartościowania muszą być subjektywne. Bezpośrednie pojmowanie jedności w wielości działa na skondensowanie poczucia jedności osobowości, czyli ułatwia wystąpienie jakości formalnej całego Trwania samego dla siebie jako takie... Związane z tak zdefinjowanem „uczuciem metafizycznem" stany przeżywania metafizycznego niepokoju, względnie uspokojenia, na tle doznanych od dzieła sztuki wrażeń, dopełniają w sposób specyficzny czysto artystycznego wrażenia, którem jest wspomniane pojmowanie bezpośrednie jedności w wielości w skondensowanej postaci... Nie można podać konieczności tego poglądu na sztukę. Wyjaśnia on jednak wszelkie, beznadziejnie dotąd zagmatwane problemy stosunku treści i formy, tłomaczy specyficzność i niesprowadzalność artystycznych wrażeń i daje kryterja dla ich

subjektywnej oceny". Warto zwrócić uwagę na głębszą zbieżność poglądów Witkiewicza na rolę skondensowanego „uczucia metafizycznego" w twórczości artystycznej z przytoczonemi w poprzednim rozdziale poglądami Przybosia na znaczenie zgęszczenia point wzruszeniowych w poemacie nowoczesnym. Witkiewicz ze streszczonej powyżej podstawy teorji sztuki rozwija szczegółowe pojęcia estetyczne w kilku książkach, o których dalej będzie mowa. We własnej swej twórczości za dzieła sztuki uważa kompozycje (nie portrety) malarskie i utwory dramatyczne. Natomiast powieść, choć ją uprawia, jest według niego nie dziełem sztuki, lecz tylko dogodnym w pewnych warunkach sposobem wypowiedzenia się. Ograniczając się jedynie do przedstawienia poglądów Witkiewicza, nie przeprowadzamy tu ich krytyki, coby wymagało odrębnej rozprawy. Chodzi tu bowiem tylko o wprowadzenie w krąg indywidualności, z której wielostronnej twórczości właściwym naszym przedmiotem są dzieła literackie.

Do najlepszych i najgłębszych znawców twórczości St. Ign. Witkiewicza należy zapewne S t e f a n S z u m a n (ur. 1889). Ten wybitny, nader czynny i ruchliwy profesor psychologji pedagogicznej w uniwersytecie Jagiellońskim, autor cenionych w świecie naukowym rozpraw i studjów z badań psychologicznych nad dziećmi i młodzieżą, oddaje się z rzetelnem zamiłowaniem i niemałem uzdolnieniem również szerszym zagadnieniom filozoficznym i artystycznym oraz twórczości poetyckiej, okazując zawsze samodzielny krytycyzm i dobrze ugruntowaną niezależność duchową. O uniwersalnej chłonności umysłowej Szumana świadczą m. in.: źródłowe dzieło o *Dawnych kilimach w Polsce i na Ukrainie* (1929), jedyny naprawdę rzeczowy i przy swoim krytycyzmie bardzo sumienny rozbiór książki Bychowskiego o Słowackim, będący zarazem naukową rewizją literackich zastosowań freudyzmu (*Krytyczny pogląd na znaczenie psychoanalizy dla badań twórczości poetyckiej* (1931), kilka oryginalnie przemyślanych artykułów o sztuce filmowej (druk. w *Czasie* i *Gazecie Literackiej*) i t. p. Jako poeta wystąpił pod pseudonimem Ł u k a s z a F l i s a ze zbiorem p. t. *Drzwi uchylone* (1933). Wprawdzie Władysław Sebyla

w swej młodzieńczo zarozumiałej recenzji obszedł się z tym tomem wręcz po grubjańsku, ale zato nawet wytrawny i wymagający krytyk poetów Karol W. Zawodziński umiał dostrzec we Flisie poetę-filozofa, poświęcającego się zagadnieniom metafizycznym i religijnym, i w swej istocie bardzo inteligentnego twórcę, w którym jest „subtelność myślenia i delikatność odczuwania i zdolność świeżego, oryginalnego ustosunkowania się do każdego zjawiska". Zarzucając mu występujące miejscami zaniedbania wersyfikacyjne, przyznaje, że „i w tej dziedzinie charakteryzuje poetę zupełna oryginalność i niezależność od jakichkolwiek wzorów", z utworów zaś — zdaniem krytyka — ukształtowanych poetycko w sposób ostateczny wyróżnia wiersz *Przed zaśnięciem,* jako „doskonałe, równoważne uchwycenie doznań z pobrzeża słabnącej świadomości", a „doskonale celowem" nazywa tu „użycie wiersza białego z jakiemś jego niezakończeniem, zawieszeniem bez odpowiedzi czekających rymu końcówek".

Mimo rozległą skalę wrażliwości psychicznej, uczuciowej, myślowej i estetycznej, poezja Flisa ma charakter przedewszystkiem refleksyjny, o poważnem pogłębieniu filozoficznem. Jest to przytem wyjątkowo szczery pamiętnik człowieka. Ten wybitnie osobisty charakter liryzmu nadaje *Drzwiom uchylonym* odrębny wyraz, naznaczony nadto rzadko spotykaną rzetelnością postawy moralnej. Poezja Flisa nie bywa nigdy poszukiwaniem wątków dla popisu czy choćby eksperymentu artystycznego. Tematy, narzucające potrzebę poetyckiego wyładowania, są dla autora tylko potrąceniami owych różnych subtelnych zagadnień duchowych w stosunku człowieka do siebie, ludzi i świata, dla jakich forma wiersza lirycznego staje się jedynym środkiem możliwie całkowitej wypowiedzi. Ale Łukasz Flis rozporządza także nieuszczuplonem odczuciem zmysłowego świata wrażeń w różnorodnych jego objawach. W świetle swoich wierszy jest to człowiek zupełny i wszechstronny, w dojrzałem opanowaniu siebie uznający wielostronność zjawisk życiowych, a tylko dążący do zgodnego ich połączenia na wspólnej płaszczyźnie pojmowania swej indywidualnej prawdy bytu. Poezje Flisa artystycznie nie mają równego poziomu.

Z obszernego tomu łatwoby jednak zrobić wcale pokaźny wybór utworów o pięknym i oryginalnym artyzmie. Jest tu naprawdę wiele rzetelnej poezji, a taka np. *Cisza na stole* to wręcz arcydziełko odrębnego liryzmu. Ogromna tu przytem rozmaitość formy wierszowej, obejmującej też wzory dawniejsze, ale i sięgającej po nowe środki ekspresji, niemal zawsze dobrze dostosowanej do tematu i zwłaszcza do barwy uczuciowej. Nawet formalnie słabsze utwory nie są w tym tomie zbyteczne. Nie luźne to bowiem wiersze, lecz cykliczna całość, ten niezmiernie ciekawy pamiętnik poetycki uczonego.

Wtrącona na tem miejscu dygresja została podyktowana potrzebą wyjaśnienia, dlaczego właśnie Szumanowi przypisuje się wyjątkowe znaczenie dla charakterystyki i oceny twórczości St. Ign. Witkiewicza. Zagadnienie to zajmuje uczonego krakowskiego (rodem z Wielkopolski) od dłuższego czasu. Malarstwu Witkiewicza poświęcił *Rzecz o zjawisku śmierci w sztuce* (1931, odb. z *Przeglądu Współczesnego).* W październiku 1934 wygłosił w Krakowie odczyt o dramacie Witkiewicza, uwzględniając liczne utwory niedrukowane z rękopiśmiennej teki autora. Również ta okoliczność pozwoliła mu ująć przedmiot wszechstronniej i głębiej, niż było to innym dostępne. Korzystając z uprzejmości prelegenta, który z gotowością udzielił swych notatek do nieopracowanego jeszcze do druku studjum, streścimy tu jego odczyt, uzupełniając go własnemi uwagami lub wyjaśnieniami.

Witkiewicza nazywa Szuman twórcą fikcyjnym. Wyobraża go sobie jako człowieka, który zupełnie i we wszystko zwątpił, ale posiada wprost niewyczerpany, uparty, niepoprawny nałóg *prawdy*. Ma on chłodną, do ostateczności posuniętą odwagę szczerości, aby i o sobie wiedzieć i mówić prawdę. Wyzbyty jest wszelkich wobec siebie złudzeń. Absolutny, bezkompromisowy poszukiwacz prawdy zupełnego zwątpienia, odsuwający na bok wszelkie względy wobec czegokolwiek i kogokolwiek, nie wyłączając siebie, aby za każdą cenę dotrzeć *do dna*. Ta właściwość racjonalistycznego umysłu Witkiewicza stała się jego zasadniczą manją. Bezwzględne dążenie do odkrywania prawdy nie cofa się nawet przed niszczeniem

sensu życia. Wynikiem obłąkańczego szukania wieczne znajdywanie pustki i nicości.

W dramatycznych kontrastach życiowych przeciwstawia się zwykle radość i smutek, rozkosz i rozpacz, niebo i piekło. Ale istnieje także inny stosunek uczuciowy do rzeczywistości, jakim jest nuda, szara codzienność, pospolitość, powierzchowność, płaskość bez głębi. Z powszedniego nastroju obojętności mogą być w sztuce trzy rodzaje odchyleń: 1) w radość, rozrywkę, przyjemność, czyli w stan euforji, taka sztuka bawi; 2) w smutek, żal, tragizm, wtedy sztuka wzrusza; wreszcie 3) w przeciwieństwo płaskości — w głębię albo *dziwność istnienia*, którą sztuka pokazuje tylko, bynajmniej nie bawiąc ani wzruszając, jedynie odkrywa ową dziwność i pozwala ją przeżyć. Prawdę istnienia odczuwamy wówczas, gdy przeżywamy jego dziwność. Taki stan zadziwienia równa się poczuciu metafizycznemu. Jest to metafizyczność pojęta nie ontologicznie, lecz jako przeżycie. Jest to zdumienie, przerażenie, coś nieznanego, niespodziewanego, zupełnie nowego. Zadziwienie takie wywołują religja, filozofja, sztuka. Według Witkiewicza religja przestała otwierać wrota do świata dziwów, bo wyczerpała się wiara. Rozum odbiera nam możność dziwienia się, bo czyni wszystko zrozumiałem, czyli płytkiem. Pozostają więc filozofja i sztuka. Odrębne i oryginalne poglądy filozoficzne Witkiewicza przedstawiono pokrótce na wstępie niniejszego rozdziału. W sztuce wprowadza Witkiewicz teorję Czystej Formy.

W dziedzinie teatru — przyznaje Witkiewicz — daleko trudniej, niż w innych rodzajach sztuki, pomyśleć sobie czystą formę, niezależną od treści działania ludzkiego, ale nie uważa on tego za zupełnie niemożliwe. „Chodzi tylko o to, — przytaczamy słowa Witkiewicza — aby *sens sztuki* nie był koniecznie zawarty w sensie samej życiowej lub fantastycznej treści dla całości dzieła, tylko, aby sens życiowy mógł być dla celów czysto formalnych t. zn. dla syntezy wszystkich czynników teatru: dźwięków, dekoracyj, ruchów na scenie, wypowiadanych zdań, w ogólnem stawaniu się w czasie, jako nierozerwalnej całości, zmieniany nawet w zupełny, z punktu wi-

dzenia życiowego, *bezsens stawania się*. Chodzi o możliwość zupełnie *swobodnego deformowania życia lub świata fantazji dla celu stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnętrzną, czysto sceniczną konstrukcją, a nie wymaganiem konsekwentnej psychologji i akcji według jakichś życiowych założeń, które to kryterja mogą odnosić się do sztuk, będących spotęgowaną reprodukcją życia*. Nie chodzi nam tu o to, aby sztuka teatralna koniecznie była bezsensowna, tylko aby raz przestać się krępować dotąd istniejącym szablonem, opartym jedynie na życiowym sensie lub fantastycznych założeniach. Aktor jako taki nie powinien istnieć; powinien być takim samym elementem całości, jak kolor czerwony w danym obrazie, jak ton *cis* w danym utworze muzycznym. Sztuka taka, o jakiej mówimy, może odznaczać się absolutną dowolnością realną, chodzi tylko o to, aby dowolność ta, podobnie jak „bezsensowność“ obrazów, była dostatecznie usprawiedliwiona i opłacana w innym wymiarze psychicznym, w który sztuka taka powinna widza przenosić. Nie jesteśmy w stanie narazie podać żadnego przykładu takiej sztuki, tylko zaznaczamy jej możliwość za cenę przezwyciężenia zupełnie nieistotnych przesądów. Ale dajmy na to, że ktoś napisze podobną sztukę; publiczność będzie musiała się do niej przyzwyczaić tak samo, jak do owej zdeformowanej łydki w obrazie Picassa. Tylko, o ile obraz możemy sobie wyobrazić, jako złożony z form zupełnie abstrakcyjnych, które bez wyraźnej w tym kierunku autosugestji nie wzbudzą żadnych asocjacyj z przedmiotami świata zewnętrznego, o tyle takiej sztuki teatralnej nawet pomyśleć nie możemy, ponieważ czyste stawanie się w czasie możliwe jest tylko w sferze dźwięków, i teatr bez działania jakichś osobistości, choćby najdzikszych i najnieprawdopodobniejszych, jest nie do pojęcia, a to dlatego, że teatr jest sztuką złożoną, nie mającą swoistych, *jednorodnych* elementów, jak sztuki czyste: Malarstwo i Muzyka“. „Ale sądzimy, że prędzej czy później teatr musi wejść na drogę „nienasycenia formą“, czego dotąd unikał, i można mieć nadzieję, że zostaną jeszcze stworzone jakieś niezwykłe dzieła w wymiarach Czystej Formy, nie zaś tylko „odrodzenia“ lub „uproszczenia“

lub powtarzanie aż do mdłości dawnego, w gruncie rzeczy nic nikogo nie obchodzącego, repertuaru. — Trzeba rozpętać drzemiącą Bestję, i zobaczyć, co ona zrobi. A jeśli się wścieknie, będzie zawsze dość czasu, aby ją w porę zastrzelić".

To zasadnicze stanowisko Witkiewicza, wyrażone w artykule z roku 1919 (w książce p. t. *Teatr,* 1923), bliżej i szczegółowiej wyłożone i objaśnione w innych rozprawach i polemikach (zebranych w dopieroco przytoczonej książce, nadto w studjum: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia,* 1919, w *Szkicach estetycznych,* 1922, w odczycie: *O czystej formie,* 1933), było przedmiotem teoretyczno-poznawczego i krytycznego rozbioru Karola Irzykowskiego (w książce p. t. *Walka o treść,* 1929). Zgrubsza biorąc, Szuman schodzi się w swoich poglądach z Irzykowskim o tyle, że uznaje możliwość teoretycznych założeń Witkiewicza i zarazem stwierdza, iż sam Witkiewicz w praktyce do nich się nie stosuje. Atoli gdy Irzykowski, ceniąc wysoko indywidualność twórczą i rozmach intelektualny Witkiewicza, rozprawia się z jego „dziwactwami", Szuman lepiej wnika w psychikę i intencje artystyczne autora *Tumora Mózgowicza,* kładąc nacisk na element „dziwności". Uważa on, że ową dziwność sztuka przez zespół czystych form osiąga, albo osiągnąć jest zdolna. W interpretacji Szumana nie chodzi tu o „wymyślne" kombinacje form, lecz tylko o określone zespoły, które właśnie poza płaskość w głębię sięgają i są zatem istotnemi konstrukcjami artystycznemi. Rozdźwięk zaś między teorją a praktyką Witkiewicza polega na tem, iż utwory jego wyrażają filozoficzny pogląd na świat, co dla ich wartości jest wyznacznikiem równie istotnym, jak owa swoista dziwność. Że nadto dziwności tej w sposób artystycznie pozytywny nie osiągnąłby autor li tylko zapomocą czystej formy. Ale co do tego przytoczone wyżej filozoficzne uzasadnienie teorji sztuki Witkiewicza zmusza do skorygowania podniesionego zarzutu.

Równoznaczne z poczuciem metafizycznem spojrzenie na dziwność istnienia krystalizuje się u Witkiewicza przedewszystkiem w jego dramatach. Dramaty Witkie-

wicza nie są ani dramatami osób ani dramatami idei. Nie chodzi w nich o losy osób, ich konflikty uczuciowe, walki o przekonania i t. p., ani też o spory ideowe, dialektykę poglądów, logiczną dedukcję twierdzeń i inne merytoryczne sprawdziany. Natomiast w postaciach dramatów Witkiewicza występują idee jako uosobione konkretyzacje. Nie są to już właściwie idee albo poglądy na życie, lecz *wglądy* w życie. Dzięki swej odrębnej strukturze osobowej i wybitnie indywidualnej naturze psychicznej postaci dramatów Witkiewicza uzyskują takie wglądy, jak nikt inny. „Jesteś nienormalny, bo zbyt wiele rozumiesz“ — mówi jedna z tych postaci. Wglądy te są indywidualnie ograniczone, zależnie od charakteru wyrażających je osób. Dramat staje się więc dynamicznym zespołem takich osobowych wglądów; sprzecznością ich wielości i zarazem całością tych sprzeczności; akcją, czyli uruchomieniem zderzających się, rozbieżnych i zbieżnych sił, poddanych konieczności wejścia w jakiś wspólny prąd, stanowiący właśnie o artystycznej jedności utworu. W osobach dramatu, będących bez wyjątku wcieleniami pewnych idei, stwarza Witkiewicz platformę dyskusyjną do przeżywania najrozmaitszych wglądów wgłąb istnienia. Osoby te z musu swej natury wytwarzają określone oblicza ideowe, przeżywają dziwność istnienia pod znakiem własnego, indywidualnego fatalizmu, odkrywają i pokazują różne warstwy owej dziwności. Dramaty Witkiewicza nie są bynajmniej filozoficznemi traktatami, lecz żywemi zdarzeniami, przez których artystyczne spotęgowanie przejawiają się niejako skondensowane *„formuły bytu“*. Chodzi w nich nie o prawdę, lecz o zdziwienie nad odkrywanemi nagle prawdami. O przypominanie widzowi, że istnienie jest pełne dziwów, o wytrącanie człowieka z jego zmechanizowanego zobojętnienia, o rozpętanie w nim demonizmu.

Głównym środkiem efektów dramatycznych w utworach Witkiewicza jest zdawna w literaturze znana, więc tradycyjna metoda obnażania psychologicznego. Na dnie wszystkiego ukazuje się brud, kał, kłamstwo, podłość lub perwersja. Dramat z roku 1920 p. t. *Straszliwy wychowawca* (częściowo druk. w *Gazecie Artystów*, 1935, te-

goż roku wystawiony w Krakowie) jest to napozór satyryczno-obyczajowa groteska, cyniczny pamflet na uczucie ludzkie pokazane w skrajnie naturalistycznej nagości, rzeczby można doszczętnie odbronzowione. Ale poprzez to bagno potwornego zwyrodnienia i bestjalskiego rozpasania wyziera demoniczne oblicze człowieka, odkrywa się nowy świat dziwów, wydobywa się przeraźliwy i przerażający krzyk głębin. Z tragizmu nikczemnej natury ludzkiej wyrasta rozpacz absolutnej nicości.

W długim poczcie jakichś 30-tu dramatów Witkiewicza, od najwcześniejszego *Macieja Korbowy* (1918) do *Sonaty Belzebuba* (1925) i *Szewców* (1934), oglądamy na rozmaitych płaszczyznach wielorakie objawy schyłkowej degeneracji naszej rasy i epoki, zanik indywidualności i mechanizację społeczeństw, upadek religji i sztuki. Z ostatnich podrygów ginącego świata rodzi się koszmarna wizja jakiejś nowoczesnej *Nieboskiej Komedji* dnia dzisiejszego. U żadnego z pisarzy i myślicieli współczesnych nie spotkać równie dogłębnego zwątpienia, jak w twórczości Witkiewicza. Wstrząsające wrażenie beznadziejnego „kryzysu" osiąga w niej szczytowy wyraz tragicznego napięcia. M. in. w dramacie o dyktatorze, napisanym w roku 1921, p. t.: *Gyubal Wahazar czyli Na przełęczach Bezsensu.*

W poszukiwaniu dziwności istnienia odkrywa ją Witkiewicz także w dramacie spirytystycznym p. t. *W małym dworku* (1921), gdzie głos zaświata działa magicznie, a dusze ludzkie stają się upiorami. W gruncie rzeczy Witkiewicz nie zrywa zupełnie z realizmem, ani nie wyciąga wszystkich konsekwencyj z założeń teoretycznych czystej formy. W niektórych dramatach zbliża się więcej do wymagań sztuki realistycznej, np. w *Filozofach i cierpiętnikach, czyli Ladaczyni z Ekbatany* (1920), w *Dobrej Cioci Walpurgji* (1921), w *Janie Macieju Karolu Wścieklicy* (1922, wystaw. w Warszawie, 1925), w *Warjacie i zakonnicy* (1923, druk. w *Skamandrze,* 1925, t. V, wystaw. w warsz. Teatrze Małym, 1926) i in. Czysta forma przeważa w *Pragmatystach* (1919, druk. w *Zdroju,* 1920, t. XII, wystaw. w Warszawie, 1921), w *Nowem Wyzwoleniu* (1920, druk. w *Zwrotnicy,* 1922—1923, nra 3 i 4.

wystaw. w warsz. Teatrze Małym, 1926), w *Metafizyce Dwugłowego Cielęcia* (1921; wystaw. w Teatrze Nowym w Poznaniu 14. IV. 1928), w *Kurce Wodnej* (1921, wystaw. w Krakowie, 1922) i in. Miejsce pośrednie zajmują: *Tumor Mózgowicz* (wydany osobno i wystaw. w Krakowie, 1921), *Pentemychos i Jej niedoszły wychowawca* (1920), *Multiflakopulo* (1920, odznaczony na konkursie dramatycznym w Krakowie), *Oni* (1920), *Niepodległość trójkątów* (1921, komedja), *Bezimienne dzieło* (1921), *Mątwa czyli Hyrkaniczny światopogląd* (1922, druk. w *Zwrotnicy,* 1923, nr. 5), *Nadobnisie i Koczkodany, czyli Zielona pigułka* (1922, komedja z trupami) i in. W dramacie p. t. *Persy Zwierżontkowskaja* (1925; wystaw. w łódzkim teatrze miejskim) uczucie metafizyczne zyskało bodaj najlepszy wyraz teatralizacji.

W wysiłkach nad osiągnięciem czystej formy, idących równolegle z pogłębieniem przeżyć metafizycznych, Witkiewicz kształtuje postaci swoich dramatów z coraz większą pasją deformowania rzeczywistości, jednak nie są to nigdy abstrakcje, lecz jakby surrealistyczni ludzie, działający wbrew fizycznym i psychologicznym prawom życia. Coby jednak raziło w ramach dramatu naturalistycznego, staje się artystycznie przekonywujące w sferze konsekwentnego bezsensu, otwierającego zarazem nowe widoki na dziwność istnienia.

Zdaniem Szumana, formalna wartość dramatów Witkiewicza polega przedewszystkiem na nowych kategorjach artyzmu, zapomocą których uplastycznia się i dynamizuje wielość nawarstwień psychicznych w jednostce. Wskazać tu można analogję z malarskiemi portretami Witkiewicza, który tę samą osobę za każdym razem pokazuje zupełnie inaczej, wydobywając zawsze jakąś istotną o niej prawdę wewnętrzną, albo jakąś odmienną jej maskę.

Wobec dramatów Witkiewicza śmiech byłby reakcją fałszywą, bo choć pobudza w tym kierunku ich groteskowość, ale ta groteskowość, niekiedy aż potwornie męcząca, jest jednym z czynników wyzwalających, katartycznych, doprowadzonym do najwyższego napięcia tragicznego. Tragizm to nawskróś odrębny i nowy, bo po-

zbawiony jakiejkolwiek dawki uczuciowego wzruszenia, wyzbyty z byle pozoru współczucia.

Osoby dramatów Witkiewicza mają wyraźny rysunek psychologiczno - charakterologiczny, mówią jednak zawsze bez maski, nie oglądając się na nikogo ani na nic. To również wywołuje wrażenie groteski. W gruncie rzeczy autor osiąga w ten sposób wyjątkowy, wręcz nieprawdopodobny dystans objektywizmu. Stąd styl dramatów Witkiewicza jest według określenia Szumana jakby anatomiczny, surowcowy. Rzecby można, że tylko anatomiczny, gdyby nie żywiołowa pasja dogłębności i wręcz miażdżący rozmach wyobraźni twórczej. Mimo to, w utworach Witkiewicza słusznie Szuman dostrzega zupełny brak miłości autora do swego dzieła. Gorączkowe poszukiwanie prawdy metafizycznej spala tworzywo i nie pozwala doprowadzić jego owoców do artystycznej dojrzałości. Niezmordowany, bezustannie czynny, żarłoczny krytycyzm racjonalisty, trawionego męką wiedzy absolutnej, wytwarza swoistą atmosferę moralną, gdzie wszystko staje się potwornie wyolbrzymione albo obrzydliwie znikczemniałe. Odbiera się wrażenie niesamowitej wielkości bez uwznioślenia. Jest to patos tortury, którą Witkiewicz dręczy zarówno swoje postaci i widza lub czytelnika, jak i sam siebie. Bo twórczość jego wyrasta z wybitnie subjektywnego podłoża osobistego, co Szuman dowcipnie określa jako *Witkacenjammer*.

Cokolwiek wszak o twórczości Witkiewicza rzec można dobrego lub złego, nie ulega wątpliwości, że w naszej współczesnej literaturze jest to obok Rostworowskiego jedyny naprawdę wielki talent dramatyczny. Jako duchowych jego poprzedników wskazaćby można poniekąd Słowackiego i zwłaszcza Micińskiego, ale talent to, choć niedokładnie wykrystalizowany, przedewszystkiem wyjątkowo oryginalny i bezwzględnie samodzielny. Zjawisko w swoim rodzaju odrębne, sięgające wymiarów genjalności, nawet w krańcowym, aż psychopatycznym sceptycyzmie zwątpienia. Zauważył to już Żeromski (w *Snobizmie i postępie*, 1923), że utwory Stanisława Ignacego Witkiewicza są „w twórczości dramatycznej naszej

oryginalnemi zjawiskami i zasługują na to, żeby je traktować nie tak po macoszemu, jak dotąd". Od tych słów Żeromskiego nic się jeszcze nie zmieniło. Dramaty Witkiewicza są nadal widowni polskiej nieznane. Wina to poniekąd przeczulonej drażliwości autora, ale bodaj więcej wina wygodnego oportunizmu dyrekcyj scen polskich. Byłby doprawdy czas najwyższy, aby zerwano nareszcie z przesądami zaśniedziałych głów i z szablonami dróg utartych. Najmocniejszą zaś stroną artyzmu Witkiewicza jest właśnie jego konsekwentne i bezkompromisowe dążenie do stworzenia nowych form w sztuce.

W powieściach Witkiewicza mamy tę samą, co i w dramatach, atmosferę „ginącego świata". Po *Oziminie* Berenta i *Przedwiośniu* Żeromskiego, nie zaznawszy dojrzałości lata, wkraczamy w świat *Pożegnania jesieni* (1927) St. Ign. Witkiewicza. „Doszliśmy do kresu burżuazyjnej kultury, która nie dała nic, prócz zwątpienia we wszystko" — temi wyjętemi z powieści słowami określić można tło rozgrywających się w niej wypadków. Znajdujemy się w orbicie stwierdzonego przez Spenglera upadku kultury zachodniej, u kresu jednej epoki życia ludzkości, o tyle tragiczniejszego od znanych w historji schyłków wieczornych, że dzień następny jest pogrążony w mgławicy nieobliczalnych możliwości, oglądanych pod kątem nietyle rzeczywistości, ile legendy bolszewickiej. Tego „nowego dnia" pokazano w powieści zaledwie rąbek, i to tylko od zewnętrznej strony, zaznaczonej karykaturalnemi rysami zmechanizowania i zetatyzowania pracy. W zakończonem taką perspektywą *Pożegnaniu jesieni* oglądamy pewne środowisko ginącego świata, to jest właśnie tego, w którem sami dziś żyjemy. Środowisko dość ograniczone, składa je bowiem garstka ludzi z tak zwanej sfery wyższej, ściślej mówiąc, ludzi bogatych, nie z własnej inicjatywy i pracy, lecz dzięki przypadkowi w bogactwie urodzonych lub pasożytujących na cudzem. Jakieś Berentowskie *Próchno*, podniesione do potęgi przez zesencjonalizowaną sumę doznań ostatniego ćwierćwiecza. Na zaznaczonem w dalekiej perspektywie tle społecznem rozwija autor temat powieści: jakąś metafizykę płci, przedstawioną w całej rozmaitości jej objawów, choćby najwięcej wynatu-

rzonych, absurdalnych, perwersyjnych. Z niepospolitą śmiałością (bo dopiero później prześcigną go młodsi pisarze, a zwłaszcza pisarki) analizuje Witkiewicz zagadnienie stosunków płciowych i ich wpływu na psychikę człowieka. W tych warunkach także nagromadzone w jednym rozdziale trupy, efekt znany już z dramatów autora, są tu na miejscu. Nie wadzą one realizmowi psychologicznemu, jakiego w swej powieści okazał się Witkiewicz nielada mistrzem. Trzeba przeczytać te niekiedy aż drobiazgowe przekroje duchowe zwierzęcia z gatunku „homo sapiens", owe niemal nieprawdopodobne a prawdą krwawiące opisy stanów podniecenia nerwowego, owych najgłębszych pokładów myślowych sięgające analizy „zdemokratyzowanego hamletyzmu", aby porównawszy je np. z *Weselem hrabiego Orgaza* Romana Jaworskiego, albo z pokrewnemi powieściami Erenburga, ocenić należycie rewelacyjność psychologicznych odkryć, któremi Witkiewicz rywalizuje z Proustem, a raczej z Joyce'em. Swój kult dla Micińskiego (zamieścił on Witkiewicza i jego ojca w *Nietocie)* zaznacza autor częstemi cytatami. Postać księdza Hieronima i rozdziały, gdzie występuje, wskazują nawet na pewną zależność Witkiewicza od autora *Xiędza Fausta*. Ten typ kapłana Miciński wprowadził do literatury i często go opisywał. Wszelako u Witkiewicza mistycyzm lucyferyczno-chrystusowy Micińskiego został sprowadzony na ziemię i ujęty w realniej skonkretyzowaną formę. Ksiądz Hieronim jest zresztą postacią epizodyczną, choć w planie autora przeznaczono mu zapewne rolę wybitną w tym nowym dniu, u którego progu stajemy w zakończeniu powieści. Obok Sajetana Tempego, dyktatora zwycięskiej rewolucji, ów ksiądz jest jedyną w powieści postacią zdolną tamtemu się przeciwstawić. Temat to wszakże już wykraczający poza kres fabuły powieściowej. Zupełnie skończone są natomiast w *Pożegnaniu jesieni* dzieje bezdogmatowców, „genjuszów bez teki", społecznych próżniaków. Podkreślenie w Atanazym chęci usprawiedliwienia swego istnienia pisaniem traktatu filozoficznego, który Sajetan Tempe z pogardą rzuca do ognia, to tylko jeden rys więcej improduktywizmu ginącego świata. W zakończeniu powieści autor przypomina słowa

starej ciotki Atanazego: „Weźcie się do jakiejś pożytecznej pracy“. Brzmi to, jak wyznanie wiary. Niemałą zaletą tej oryginalnej powieści jest również język, pełen soczystych i świeżych porównań. Niezmiernie rzadko trafiają się znane skądinąd przenośnie lub określenia, a nigdzie nie napotyka się szablonu. Malarskie doświadczenie daje tu autorowi przewagę nad pisarzami, dla których znajomość tej sztuki jest obca. Potwierdza się ożywcza dla literatury korzyść wnikania do niej umiejętności nabytej w innych dziedzinach sztuki. W sposobie zaś wprowadzenia w tok działania oraz w plastycznem uruchomieniu momentów przełomowych znać rękę pisarza dramatycznego.

W przedmowie do *Pożegnania jesieni* stanowczo i wyraźnie zastrzega się Witkiewicz, że powieści nie uważa za utwór artystyczny. Pogląd taki potwierdza i rozszerza w przedmowie i w kilku ustępach drugiej swej powieści p. t. *Nienasycenie* (1930). Na tle teorji czystej formy jest to logiczna konsekwencja powziętego stanowiska, znajdującego swe uzasadnienie w pewnego rodzaju dogmatyzmie estetycznym. Błąd tkwi w założeniu i we własnej realizacji autora. Albowiem charakterem swoim *Pożegnanie jesieni* i w jeszcze wyższym stopniu *Nienasycenie* są poniekąd utworami dydaktycznemi (w późniejszej książce o *Narkotykach*, 1932, Witkiewicz wręcz przechodzi do publicystyki moralistycznej). Z obu tych powieści dałoby się wykroić cały szereg rozprawek publicystycznych, ale należących do publicystyki w wysokim stylu, czyli wkraczającej w sferę artyzmu literackiego w powszechnie przyjętem znaczeniu tego pojęcia. Dlatego np. do literatury pięknej zaliczamy także powieści Krasickiego, z którym autora *Nienasycenia* dałoby się nawet zestawić. Wskazuje też Witkiewicz na swą bliską zażyłość z twórczością Micińskiego, wiadomo zaś, że *Nietota* i *Xiądz Faust* swój barokowo-gongorystyczny wygląd zawdzięczają nadmiarowi czynnika publicystyczno-dydaktycznego, będącego wynikiem głębokich rozmyślań autora nad ówczesną polską rzeczywistością. Otóż zdaje się, że *Nienasycenie* w znacznym stopniu zrodziło się z podobnej podniety, rozszerzonej nadto chęcią wybrnięcia z nabrzmiałego w czasach powojennych, do rozmiarów

budzących najwyższy niepokój, zagadnienia przyszłości kultury zachodnio-europejskiej i wogóle rasy białej. Autor *Nienasycenia,* powieści rozgrywającej się w przyszłości, doprowadza wypadki do wyniku w zasadzie pesymistycznego, ale — jeśli można wnosić z rzuconych tu i owdzie przesłanek — nie widzi w tem powodu do pesymizmu osobistego, zwłaszcza że w przyszłym, do ostateczności zmechanizowanym ustroju artystom zapewnia stanowisko uprzywilejowane, usuwając tylko w zupełności krytykę literacką i artystyczną. Bezpośrednio z tem tłem powieści wiąże się obraz dzisiejszej rzeczywistości polskiej, przeniesionej jednak w przyszłość, gdy krajem rządzi genjalny indywidualista generał Kocmołuchowicz, porównywany z Batorym i Piłsudskim, wkońcu jedyny padający ofiarą z własnej inicjatywy powziętej decyzji kapitulacji wobec nieuchronnej przemocy najazdu rasy żółtej. Postać to odmalowana z widoczną sympatją autora, który wszakże nie pozbawia jej czysto ludzkich cech wobec rysującej się o niej legendy, ostrze satyry kierując w stronę kształtującego tę legendę środowiska. Obie ogólnikowo tu przedstawione płaszczyzny zdarzeń, z których sprawa generała Kocmołuchowicza pod koniec staje się główną w akcji powieściowej, są właściwie tłem dla dziejów psychicznego rozwoju fikcyjnej postaci głównej, młodego Genezypa Kapena. Tą ściśle już powieściową treścią *Nienasycenia* są sprawy erotyczne tego młodzieńca, przedstawione z niepraktykowaną przedtem w literaturze polskiej śmiałością, ale dzięki stosowanej przez autora metodzie deformowania rzeczywistości, nie mającą nic wspólnego z ubocznem rozkoszowaniem się opisami zdarzeń i uczuć, naodwrót nabierającą chwilami tonów satyry lub ironicznej groteski. Na tej trzeciej płaszczyźnie powieści swój dar psychologicznej spostrzegawczości i umiejętności żywego jej odtwarzania, oparty zresztą o wybitnie intelektualny i głębokiem wykształceniem filozoficznem wysubtelniony stosunek do przedmiotu, doprowadził autor do wysokiego mistrzostwa. I znowu nasuwa się tu porównanie z Proustem. Należy się wszakże zastrzec, że nie może być tu mowy o naśladownictwie, i to nietylko ze względu na odrębność środowiska i treści, ale

również z powodu wręcz różnych postaw psychicznych obu pisarzy oraz odmiennego ich stanowiska filozoficznego, gdy bowiem Proust pozostawał pod wyraźnym wpływem autora *Ewolucji twórczej*, dla Witkiewicza Bergson to blagier, filozofem zaś, na którego powołuje się najczęściej, jest Husserl, ale jego stanowisko filozoficzne, jak później i Whiteheada, zasadniczo zwalcza. Pokazany w *Pożegnaniu jesieni* obraz ginącego świata w *Nienasyceniu* został znakomicie pogłębiony, jego oświetlenie znalazło tu szersze uzasadnienie, przez doprowadzenie zaś wypadków do momentu rozstrzygającego poglądy autora uwydatniły się wyraźniej i dokładniej. Ogółem biorąc, przeprowadzona przez Witkiewicza krytyka współczesności „sportowo-dancingowej", jego widoczne współczucie z działalnością generała Kocmołuchowicza, jego odraza do materjalistycznej mechanizacji, jeśli — oczywista — wolno wnioskować z wypowiedzi postaci powieściowych, są przejawem zrozumienia potrzeby idei, zrozumienia o tak wysokiem napięciu emocjonalnem, że nie wahającego się nawet przed szaleństwem. Być może jednak, iż jest to znowu sprawa tylko życiowego nienasycenia, ale czemże innem jest wszelkie dążenie do wielkości i wogóle każda poza ramy powszedniości wykraczająca działalność? W stosunku do *Pożegnania jesieni* w *Nienasyceniu* artyzm powieściopisarski jeszcze się podniósł. Mimo wybitnie epicki objektywizm opisu, zrzadka trafiają się ustępy o charakterze lirycznym, zdarza się to wówczas, gdy nastrój chwili łączy autor z krótko, ale plastycznie pokazanym krajobrazem. Zwraca uwagę zwłaszcza stosunkowo najdłuższy opis wiosny na str. 206 tomu I-go, oraz króciutki ale bardzo sugestywny opis jesieni na str. 316—317 tomu II-go. O pracy autora nad słownictwem świadczą bezpośrednio tu i owdzie wtrącone próby tworzenia neologizmów dla zastąpienia wyrazów obcego pochodzenia. Te językowe pomysły Witkiewicza, jak i nazwiska osób w jego powieściach i dramatach, mają charakter przeważnie groteskowy, ale sam fakt podkreślenia ich posiada swoją cenną wymowę. Możnaby się sprzeczać, czy konieczna była dosadność słownika, jaka niebawem rozrośnie się jeszcze u niektórych młodszych pisarzy, ale

także u Zegadłowicza. Jeśli bowiem autor nie zalicza powieści do sztuki, to jednak musi jej przyznawać jakieś znaczenie literackie, gdyż inaczej poruszone w niej sprawy ująłby wprost w cykl artykułów publicystycznych. Zresztą dlaczego, gdy mowa o odległości nieba, autor pięknie to określa, iż „zakołysało się szerokim ruchem i stało się tak dalekie, że aż nieskończone, jak bywa tylko czasem w chwilach wyjątkowego astronomicznego natchnienia gwiaździsty firmament“, — ale skoro w psychice człowieka następuje niemniej tajemnicza przemiana, wówczas ucieka się do rozmaitych bebechowatych wyrazów? Nie chodzi tu o jakiś purytanizm językowy, lecz choćby o to, że taki manjeryzm wcale nie wzmaga siły ekspresji, naodwrót, zwraca uwagę czytelnika w innym kierunku, niż — jak wolno sądzić z treści pewnych ustępów — było to zamiarem autora. Ustami jednej z powieściowych osób kobiecych „psychicznym sportsmanem“ nazwał autor człowieka niebezpiecznego przez swą pustkę życiową. Nasuwająca się tu analogja z poruszoną manjerą językową niech starczy za wyjaśnienie podniesionego zastrzeżenia.

W dziedzinie literatury główną pozycją St. Ign. Witkiewicza pozostaje wszakże jego twórczość dramatyczna, którą zapewne uznać wypadnie za najciekawsze i najoryginalniejsze zjawisko ekspresjonizmu polskiego. W granicach tego samego prądu odmiennemi drogami zdążał JERZY HULEWICZ (ur. 1889), twórca i redaktor poznańskiego *Zdroju,* w swych próbach dramatycznych: *Kain* (1920), *Wiano* (1921), *Śluby ziemi, Bolesław Śmiały, Aruna* (1922), *Joachim Achim* (1922). Wnikliwy krytyk i wytrawny teatrolog Stefan Papée pisze (w książce: *Kwiaty na ugorze,* 1929), że „do zrozumienia teatru Hulewicza trzeba tylko zapamiętać sobie zasadniczy pogląd, najobszerniej wyjaśniony w powieści *Kratery* (1924). Otóż zdaniem Hulewicza: „Z chwilą stworzenia absolutnej harmonji Ducha i Formy dokona się stworzenie świata, bo dotąd świat nie jest stworzony, ale tworzy się. Bóg zatem nie stworzył świata, ale go stwarza“. Po drugie: „Życie ludzkie to wyzwalanie się Boga z zwierzęcia. Macie tedy w sobie zabić zwierzę, macie w sobie wyzwolić Boga“. Oczywiście stąd trzeci wniosek: „Stoimy w sprzecz-

ności z życiem, albo stoimy w sprzeczności z sobą. Szukamy życia wokół, miast w nas samych". — Do otoczenia muszą się więc bohaterowie Hulewicza, zdobywający rzeczywistość wewnętrzną, wyzwalający z grzechu zwierzęcia boską cząstkę swej duszy, odnosić wrogo i z pogardą. — Dla nich obecna społeczność: „to zwierzę krwi chciwe", to „niższa sfera duchowego życia", częstokroć wprost obraz „kundli biegnących za suką, wspólną żądzą gnanych i wspólną złączonych nienawiścią". Ich „jasnowidze myśli pierzchają i bledną gdzieś w suchotniczem dnia spojrzeniu". Im „złuda dnia białego odbiera jasność widzenia". Dlatego patrząc w ostateczny cel dalekosiężnemi oczyma duszy, szukają najchętniej wyzwolenia z więzów ciała, z pozornej rzeczywistości i dążą do przemiany, czy im na imię będzie On (z *Wiana),* czy Kain, czy Aruna, czy Joachim Achim. Śmierć dla nich jest osobliwą chwilą wyzwolenia, godziną wyrównania i początkiem właściwego życia. — Święty romantyczny nakaz walki jednostki ze światem rozszerzył się u bohaterów ekspresjonizmu na przykazanie nietylko walki z tem, co nas otacza, ale i z tem, przedewszystkiem z tem, w czem Duch nasz uwięziony, z przeklętą formą wrogą Duchowi, czyli, jak powiada Hulewicz, „z psem", — W sposobie przedstawienia tego zmagania się jednostki ze światem i z samym sobą pomocnym był Hulewiczowi głównie Wyspiański". Inaczej więc, niż u Witkiewicza, ekspresjonistyczny dramat Hulewicza, zgodnie zresztą z ogólnym programem *Zdroju,* nawiązuje do romantycznego idealizmu. Abstrakcjonizm akcji i charakterów, doprowadzony bodaj do ostateczności, nie pozwolił Hulewiczowi wpełni rozwiązać niewątpliwego talentu, którego najlepszym objawem jest *Kain,* mocny w swej ekspresji i wzorowo zbudowany dramat buntu, głoszący tryumf ducha, wyzwalającego się z więzów materji.

Odosobnioną lecz ciekawą próbę na pograniczu symbolizmu i ekspresjonizmu dał ZYGMUNT LUBICZ ZALESKI (ur. 1882) w *Genjuszu z urojenia* (1933). To „misterjum w formie groteski" przypomina poniekąd teatr Stan. Ign. Witkiewicza. Ale Zaleski poszedł jeszcze dalej w kierunku symbolicznej deformacji życia, doprowadza-

jąc do ostateczności algebraizm myślowy dramatu filozoficznego. Znać w nim niepospolitą kulturę umysłową wybitnego krytyka literackiego, ale i poetycką pomysłowość wyobraźni. Przy zamierzonem jednak pominięciu realizmu charakterologicznego, treść ideowa nie znalazła plastycznego kształtu. Na scenie dramat ten rozwinąłby się zapewne przed naszemi oczami jak czarodziejska baśń, na którą patrzylibyśmy oczami dziecka, zadziwionego niesamowitym obrazem, ale nawet nie usiłującego dochodzić jego znaczenia.

Najmłodszym ekspresjonistą w polskiej twórczości dramatycznej jest MARJAN NIŻYŃSKI (ur. 1910). Z wykształcenia i zawodu artysta-malarz, jako poeta wcześnie debiutował: *Opowieścią o dzwonniku z portu Jaffa* (1930) i *Szkicami* (1931). Były to typowe juvenilia, ale wyraźnie już zdradzające mocną indywidualność, o romantycznie wytężonej postawie duchowej i o wizjonerskiej plastyce wyobraźni. Młody poeta ulega poważnemu wpływowi Wyspiańskiego, z którym wszakże czuje się wewnętrznie i najistotniej spokrewniony. W swym rozwichrzonym polocie uczuć i myśli zbliża się najwięcej do hiperromantyków z połowy XIX stulecia, a na tle współczesności poniekąd do ekspresjonistów ze *Zdroju*. Od tych ostatnich wszakże korzystnie się wyróżnia zarówno rodzajem żywiołowego talentu, jakoteż — mimo wszystko — racjonalizmem swego płomiennym buntem gorejącego ducha. Wyraża się wprawdzie Niżyński ustami jednej z postaci swego poematu dramatycznego: *Dalmino* (części I i II, 1933; część III niewydana): „Sztuka się kończy, gdzie rozum zaczyna“, ale prometeizm poety ma charakter bynajmniej nie mistyczny, lecz raczej lucefyryczny, w znaczeniu jakie temu określeniu nadawał Miciński. W dramacie Niżyńskiego na tle zakładu dla obłąkanych i desek teatralnych w pomysłowo przeprowadzonej kompozycji wielopłaszczyznowej jakby Konrad, ów z *Dziadów* i *Wyzwolenia*, lecz w nowej odmianie, w pełnieniu swej wewnętrznej prawdy osobistej i społecznej zmaga się z rzeczywistością dnia dzisiejszego. Pod względem ekspozycji i formy widać tu pewne pokrewieństwa z teatrem Stan. Ign. Witkiewicza, zarazem wszakże odczuwa

rza Wolskiego, który był bodaj pierwszym u nas tłumaczem fantastyka niemieckiego *(Don Juan)*. Jeśli nie liczyć naiwno-dziewiczego beletryzowania *à la fantastique* Deotymy i kilku innych użytkowo-dekoracyjnych zastosowań, dopiero w okresie modernizmu, odradzającego nanowo fantastykę, pojawiają się próby — mniej lub więcej udane — stworzenia tego *genre*'u: u Antoniego Langego *(W czwartym wymiarze)*, Romana Jaworskiego *(Historje manjaków)*, Jana Huskowskiego (ur. 1883; *Spojrzenia, W płomienisku)*, poniekąd u Jerzego Żuławskiego oraz w swoistem przełamaniu u Tadeusza Micińskiego". Zdaniem obu cytowanych krytyków, pierwszym fantastykiem polskim czystej krwi jest dopiero STEFAN GRABIŃSKI (ur. 1887, w r. 1931 odznaczony nagrodą literacką miasta Lwowa). Z powodu zbioru jego nowel: *Na wzgórzu róż* (1918) pisał Irzykowski, iż „rzadko zdarza się, żeby u nas w debiucie artystycznym zarysowała się odrazu indywidualność tak odrębna jak w rzeczach Grabińskiego. Trudno zrozumieć skąd się ona wzięła na naszym gruncie, ponieważ absolutnie nie można w rzeczach Grabińskiego odkryć żadnego powinowactwa z współczesną lub wczorajszą beletrystyką polską. Przychodzą na pamięć jedynie *Historje manjaków* Romana Jaworskiego, które jednak nie treścią lecz rozlewnym stylem lirycznym nie odskakują od współczesnej polskiej twórczości powieściowej, odznaczającej się właśnie hipertrofją i nieumiarkowaniem ornamentyki ubocznej. Grabiński posiada w sam raz tyle liryzmu, ile go potrzeba do wywołania nastroju tajemnic i tem się np. odróżnia od nowel Langego, który jest naturą, że tak powiem, zbyt poczciwą żeby ludzi straszyć. Grabiński umie być wyrafinowanym, odmierzać tajemnicę w dawkach jak Ewers, osłaniać ją chmurą złowrogich przyrzeczeń, których zwykle dotrzymuje. Jego nowele mogłyby się śmiało pojawić w przekładzie zagranicą, gdyż stoją na poziomie europejskim, i nie potrzebowałyby się sztucznie lansować jako specjalne emanacje duszy polskiej... Polskie talenty artystyczne mają tę właściwość, że ich bujność i intensywność jest wielka, ale gatunkowo są nieciekawe; zbyt często trzeba wzdychać: jeszcze raz, w nowej pięknej

oprawie, — to samo! Dla Grabińskiego trzeba dopiero szukać rubryki, tak bardzo jest on w naszej literaturze jakościowo odmiennym, przypadkowym. — Jedną właściwość mają rzeczy Grabińskiego, która w szczególny sposób mimowoli podkreśla tę jego obcość i przez to właśnie czyni go nabytkiem swojskim. Aby tę właściwość oznaczyć, trzeba się uciec do niedyskrecji, może nawet do insynuacji. Bohaterowie nowel Grabińskiego są może tak jak ich autor, samotnikami. Ich problematy rozgrywają się zdaleka od zdarzeń codziennych, nie są do niczego podobne. Wydaje się, jakgdyby świadomość tej utraty kontaktu z otoczeniem przepajała bohaterów Grabińskiego ponurą melancholją. Znamienną jest pod tym względem np. *Dziedzina*, mojem zdaniem najskrajniejszy i najszczerszy wyraz tego talentu. Poeta, który puszcza się w nieznany świat twórczości, zrywając wszystkie mosty, aż do samozatracenia, — oto mimowolny symbol duszy autora". W dalszym ciągu swego wnikliwego rozbioru krytycznego podnosi Irzykowski niezaprzeczoną oryginalność i świeżą wynalazczość fantastyki Grabińskiego. Mimo odrębność pomysłów każdej z nowel Grabińskiego, posiadają one jednak pewne wspólne, powtarzające się motywy. Zalicza do nich Irzykowski: 1) odsłanianie śladów strasznej przeszłości, co staje się niejako udziałem odkrywcy; 2) uparcie powracający pewien gatunek wizji: dom na ustroniu, w którym stały się lub mają się stać dziwne rzeczy; 3) wprowadzanie jakiejś teorji, upozorowanej racjonalistycznie, jako podstawa fantastycznych zajść. Z tego powodu Irzykowski zaznacza, że ten pierwiastek niby naukowy „nie jest estetycznie ujemny sam przez się, gdyż i taka teorja jest również tylko wykwitem fantazji. Ale jest to fantazmat niejako w formie stężałej, pozbawionej już wirulencji, a więc przybliża niebezpieczeństwo oschłości. Silny nerw liryczny zrównoważa u Grabińskiego to niebezpieczeństwo". Zjawisko to Jerzy Eugenjusz Płomieński wyjaśnia później tak, że „punktem ciężkości w książkach Grabińskiego nie są naturalistyczne malowidła środowisk. Rzeczywistość realna jest u niego jedynie emanacją sił nieznanych, tajemniczych, irracjonalnych. Psychologja przeobraża się tutaj w naj-

czystszą metapsychikę. Sprawdziany doświadczalne zawodzą całkowicie, jako klucz do wyjaśnienia tajemnicy „niewiadomego“, którego poezję i grozę wyczarowuje Grabiński z niezwykłą sugestją. Twórczość jego jest bezustannem konfrontowaniem realnej widzialności ze światem Niewiadomego“. Sam Grabiński określa twórczość artysty, jako „namiętną, prometeiczną walkę o zdobycie Nieznanego“, „skrzydlatą gonitwę w nieskończoność“. W drugim cyklu swych nowel p. t. *Demon ruchu* (1919) dochodzi do zupełnego zatarcia granic między rzeczywistością a marzeniem, w którego ziszczalność fantastyk wierzy. Książkę tę nazywa Terlecki jedną z największych rewelacyj poetyckich polskiej literatury powojennej, a piętno nowoczesności Grabińskiego wskazuje w odkrywaniu przez niego nadzwyczajności w zwyczajności, w powszednim, codziennym, szarym świecie otaczających nas ludzi, zdarzeń i rzeczy. Stany neuropatyczne, objawy kliniczno - sanatoryjne, psychofizyczne anomalje, tajemnicze zjawiska z zakresu medjumizmu i spirytyzmu, usposobienia duszy rzadkie, wyjątkowe, okrutne, lub nadzwyczaj subtelne, ledwie uchwytne, graniczące z niepoznawalnem stanowią tematy również następnych tomów nowel: *Szalony pątnik* (1920), *Niesamowita opowieść* (1922), *Księga ognia* (1922), *Namiętność (L'Appassionata)* (1930) oraz powieści: *Salamandra* (1924), *Cień Bafometa* (1926), *Klasztor i morze* (1928). We własnem przekonaniu autora są to „znaki niesamowite“, „semafory z tamtej strony“, „symbole jakiejś skrytej, bardziej realnej od tej, którą znamy, realności“. A jednak Grabiński jest bardzo konsekwentnym realistą. Organizacją twórczą przypominając E. A. Poego, którego sam za swego mistrza uznaje, autor *Demona ruchu* swe niesamowite pomysły wyprowadza z podświadomych stanów psychicznych człowieka, który podlega opętaniu własnemi przywidzeniami, przeżywa je z bezpośredniością rzeczywistości i w tym z własnej duszy projektowanym świecie doznaje wrażeń i wzruszeń o niebywałej w świecie realnym intensywności. Cały ten proces przedstawia Grabiński z wręcz naukowym objektywizmem i prowadzi do rozwiązania z konsekwencją matematycznie logiczną. Najlepsze nowele Grabińskiego

są w konstrukcji niezwykle zwarte i wypadki narastają w nich dramatycznie aż do najwyższego napięcia wewnętrznego tragizmu człowieka. W fantastyce Grabińskiego niema przytem nic życiowo nieuzasadnionego, zdarzenia choćby najbardziej niesamowite wyrastają ze świata zjawisk najzupełniej rzeczywistych. Cały konflikt wynika ze względności widzenia i postrzegania przez danęgo osobnika i z rzutowania własnych jego stanów duszy na otoczenie. Psychometafizyka Grabińskiego wychodzi z założeń przyrodniczego poglądu na świat, w tych ramach jednak odkrywa potęgę sił duchowych człowieka. I trzeba to raz jeszcze stwierdzić, że podobne nowsze próby pisarzy obcych, zwłaszcza niemieckich, nietylko Ewersa, lecz nawet Meyrinka, Grabiński znakomicie przerasta pomysłowością wyobraźni, kulturą umysłową, wysiłkiem twórczym i może najwięcej autentyzmem artystycznego i duchowego przeżycia. W fantastyce Grabińskiego nie odczuwa się żadnej sztuczności. Jest to fantastyk z urodzenia i z najgłębszego przekonania, u którego kult tajemnicy jest nasycony wolą jej objawienia, ale także chęcią dotarcia rozumem do jej dna w mrokach psychicznych człowieka. Realistą od wewnątrz Grabińskiego nazwał Horzyca, słusznie też zauważając, że intelektualizm jest tu drogą prowadzącą w cud, nie będący przytem wymysłem, ale rzetelną prawdą życia.

Z powieści, w których Grabiński naogół nie osiąga wyżyn swej twórczości nowelistycznej, odrębną uwagę zwraca *Klasztor i morze* motywem polskiego wybrzeża. Ludność kaszubska, choć autor wprowadza nawet jej gwarę, stanowi tu raczej tło, skąd wyrasta wątek powieściowy o miłości ojczyma do pasierbicy, o jego zwadzie z jej ukochanym, po którego śmierci dziewczyna, prześladowana wstrętnem dla niej uczuciem, chroni się do klasztoru Morskich Panienek, aby towarzyszyć siostrze Agnieszce, poświęconej Bogu dla uratowania życia narzeczonego. Równolegle z życiem „dzieci morza“ przedstawił Grabiński obraz życia klasztornego, sam przez się bardzo ciekawy, ale te dwa wątki nie stopiły się z sobą w sposób artystycznie dojrzały, związek ich jest luźny i powierzchowny. Niesamowity pomysł upiornego mni-

cha, losów Agnieszki, winy i kary, nie otrzymał tej siły wyrazu, jaką autor *Demona ruchu* ożywił swe legendy kolejowe. Legenda morska gorzej mu się udała, a z dwóch wątków bardziej przekonywa środowisko klasztorne, gdy środowisko kaszubskie robi wrażenie nieco za „literackie“, zwłaszcza jeśli się je porówna choćby z *Zolojką* Jerzego Bandrowskiego. Wszelako przytoczyć warto słowa Płomieńskiego, że „Grabiński rozszczepia swoją powieść w dwumotywie morza i klasztoru, rozbija ją na dwie rzekomo rozbieżne i niewspółmierne fabuły, realistyczną i fantastyczną, by stopić je, jak w *Cieniu Bafometa* w zagadnieniu centralnem, metempsychozy, pojętej głębiej, niż u romantyków, jako wieczyste prawo moralnego ładu. U romantyków problemat ten był najczęściej mistycznem oknem na nieskończoność. W mgławicy najdowolniej komponowanych pomysłów, romantyk, oscylując między eschatologją a hegeljańską czy schellingjańską religją oderwanej doskonałości, zatracał z widoku człowieka, zdobywał najczystszą ideę, w którą wierzył dogmatycznie, z naiwnością dziecka. Grabiński pojmuje metempsychozę, jako etyczną pracę odkupień na drodze bezwzględnej pokuty, której proces trwa przez całe stulecia i dokonywa się w formie dwoistej, indywidualnej i społecznej“. To narastanie wysokiej miary moralnej w poglądzie Grabińskiego na świat występuje jeszcze wyraźniej w nielicznych późniejszych nowelach autora, drukowanych w czasopismach. Zarazem przejawia się w nich zwrot do badania człowieka na płaszczyźnie zwykłego realizmu.

Nowele fantastyczne Grabińskiego wydały już naśladownictwa. Były one wzorem i dla nowel lotniczych JANUSZA MEISSNERA, który pierwszemi swemi utworami (*Hangar nr. 7*, 1927; *Eskadra*, 1928; *Skok przez Atlantyk*, 1928; *4.300 km*, 1929) rokował wybitniejsze nadzieje, aby potem obniżyć swe ambicje do popularyzowania lotnictwa w zręcznie komponowanych opowiadaniach dla młodzieży. Najlepszym z pierwszych swych nowel, ujętym w sposób wyraźnie przypominający *Demona ruchu*, dał Meissner podobnie niesamowity wyraz. Zresztą sam temat lotnictwa przedstawia tak silnie emocjonalne tworzywo, że nie potrzeba cudowności, aby wydobyć

z niego wstrząsające efekty. Takie np. *Znikające lotnisko*, zwykły opis wrażeń z lotu nocnego, bez żadnych dodatków powieściowych, przewyższa swym tematem z rzeczywistości niejedną złudę wysnutą z wyobraźni fantastyka. W przedstawieniu Meissnera, który sam jest zawodowym pilotem i umie swe wrażenia życiowe piórem odtwarzać, płatowce otrzymują indywidualne własności, jakby samodzielny „charakter“ osobniczy, który rozstrzyga o losach danej jednostki. To zindywidualizowanie maszyny, wytworu rąk ludzkich, który jednak wyłamuje się z technicznego schematu, posiada odrębną wymowę filozoficzną, oddaną przez Meissnera z dobrze uruchomionem napięciem dramatycznem.

Wybitnem, chociaż przez krytykę naogół przeoczonem, zjawiskiem z zakresu powieści fantastycznej jest *Ostatni na ziemi* (1928) WACŁAWA NIEZABITOWSKIEGO (zm. 1928), utwór rodzajem swoim najwięcej zbliżony do trylogji księżycowej Jerzego Żuławskiego: *Na srebrnym globie*. Styl Niezabitowskiego jest prosty, niewymuszony, ale dobry w wyrazie i niepozbawiony poetyckiego polotu, tylko czasami rażą rusycyzmy, w niektórych zwrotach stale powtarzane. Mimo wstrząsającej grozy przedstawionych wypadków, nigdzie niema łatwej w podobnych opisach przesady, potrzebny zaś patos wydobywa autor bezpośrednio z przebiegu zdarzeń. Powieść jest wręcz przeładowana nazwami miejscowości i zwłaszcza wulkanów całej kuli ziemskiej, ale nigdzie to nie nuży, i owszem zaciekawia, bo autor potrafił swe wiadomości geograficzne i geologiczne organicznie zespolić z fabułą. Głównym jej wątkiem jest wyrażona w tytule zagłada ludzkości wskutek kataklizmów wulkanicznych, które zaczynają się w Andach, aby niebawem rozszerzyć się na całą ziemię. Autor wprowadza nas w środowisko rodzinne dwóch astronomów angielskich, którzy giną, jako ofiary wyprawy naukowej, podjętej celem zbadania zjawisk, na razie nie zatrważających jeszcze szerszego ogółu. Razem z wdowami po zaginionych i z towarzyszącym im kuzynem jednej z nich, lotnikiem polskim, Wyhowskim, uczestniczymy w dalszym, coraz wzmagającym się rozwoju katastrofalnych wypadków. Bezpo-

średnio przeżywane przez bohaterów powieści wybuchy wulkaniczne i wywołane niemi objawy zmian w ukształtowaniu kuli ziemskiej oraz sprawozdania z wypadków na innych lądach, w danej chwili nieobjętych właściwą akcją powieściową, urozmaica autor szeregiem epizodów, dobrze związanych z tokiem opowiadania, unikając dzięki temu niebezpieczeństwa nużącej jednostajności. Znajdujemy tu szereg obrazowo ujętych uwag z psychologji narodów; sporo podchwyconych na gorąco spostrzeżeń z psychologji tłumu; całą dysputę o socjalizmie, anarchizmie i idei sprawiedliwości, którą „gdyby się udało zmodyfikować w ten sposób, aby stała się czemś niewzruszonem, czemś nie podlegającem ubocznym wpływom, świat byłby rajem...“ Na tle tej rozmowy, prowadzonej przez Polaka z Hiszpanem, ukazuje się na chwilę wspomnienie rzeczywistej postaci Wacława Machajskiego, którą autor wprowadził na podstawie osobistej znajomości. Fakt przytoczony przez Żeromskiego o Machajskim, wykładającym robotnikom dzieje powstania listopadowego metodą poglądową, polegającą na tem, że przebieg bitew objaśniał z map wykonanych własnym sposobem, u Niezabitowskiego występuje jako podobne odtwarzanie na gruncie szwajcarskim wojen napoleońskich i wynikłe z tego powodu sprzeczki z przyjacielem Hiszpanem, pokazujące w tym wzorze życiowym Radka z *Syzyfowych prac* głęboko ujęte połączenie w duszy polskiego socjalisty antymilitaryzmu z entuzjazmem dla Napoleona. Gdy z tego powodu nadmieniłem w mej recenzji (w *Czasie*, 1928, nr. 175, gdzie podaję także bliższe wiadomości o autorze), że Niezabitowski mógł czerpać ten szczegół z pośmiertnego tomu wydania *Elegij* Żeromskiego, otrzymałem następujące listowne wyjaśnienie, które tu, jako nieobojętny dokument, przytaczam: „Machajski — pisze Niezabitowski — był rodzonym bratem mej matki i mym chrzestnym ojcem. Mieszkałem z nim razem w Krakowie (ul. Lenartowicza) przez lat trzy i tam, w małym pokoiku na parterze, toczyliśmy owe bitwy napoleońskie. Byłem przytem zawsze bity, gdyż jak mówił: „za młody jesteś na Napoleona“. Machajski był wybitnym znawcą epoki napoleońskiej i wielbicielem „Boga wojny“, aczkol-

wiek tak jak i Radek z *Syzyfowych prac*, równocześnie i zawziętym antymilitarystą. Pozatem była to czysta, szlachetna dusza. Kochaliśmy się z sobą bardzo i dlatego uczciłem jego pamięć przez umieszczenie jego postaci w *Ostatnim*". — Postaci powieściowe pokazuje Niezabitowski w działaniu lub w dialogach. Nie analizuje ich drobiazgowo i każda z nich jest psychologicznie zgóry obmyślona, lecz przedstawia je w ewolucyjnem narastaniu duszy w związku z rozwojem zdarzeń, tworząc ich charakterystyki w sposób dramatyczny. Wątek romansowy jest drugorzędny i oddany z bardzo dyskretną subtelnością uczuć. Dopiero pod koniec powieści nabierają one barw mocniejszych, aby doprowadzić do wypadków, po których pozostaje na ziemi tylko jeden człowiek. W zakresie psychologji najlepiej wypadła postać obłąkanego, w którym „ze wszystkich uczuć pozostała jedynie pamięć o uczuciu głodu". Sceny tego epizodu posiadają głęboko wstrząsający realizm. Zbiorowym bohaterem powieści jest ginąca ludzkość. Umiejętność wzbudzania w czytelniku coraz silniejszego napięcia i nieustanne utrzymanie zaciekawienia stanowią niemały tryumf autora. Wogóle fabuła została zbudowana tak świetnie, jak rzadko się udaje nawet najlepszym powieściopisarzom. Siłą rzeczy, po zamknięciu książki, najlepiej pamiętamy rozdziały końcowe, gdzie tragizm położenia najsilniej wzrusza. Pomimo tragicznego wątku powieści, zakończonej nadaniem przez ostatniego człowieka na ziemi radjodepeszy, żegnającej świat, pomimo wysoko spotęgowanej grozy losów ludzkich, pozostajemy pod wrażeniem głębokiej zadumy nad tą fantazją o końcu ludzkości, ale przygnębienie nasze maleje wobec wstrząsającego obrazu rozpętania kosmicznych sił przyrody. Cóż bowiem znaczy człowiek, gdy chodzi o świat. Wydobycie takiego właśnie efektu wzruszeniowego najlepiej świadczy o niepospolitym talencie autora, któremu niestety nie dane było wpełni go rozwinąć. Na innych utworach Niezabitowskiego zaważył pośpiech pracy w uciążliwych warunkach bytu pisarza. Choć wspomnieć jednak należy o ładnej powieści dla młodzieży: *Przez śniegi i pożogę* i o bardzo zajmującej powieści sensacyjnej na temat walki dwóch ras,

żółtej i białej: *Huragan od wschodu*. Wyższą wartość poetycką posiada tragedja w pięciu aktach wierszem: *Jeremjasz* (1928). Przedstawione w niej dzieje proroka są dobrze zarysowane. Jego stosunek do otoczenia w udatnie postawionych scenach zbiorowych coraz silniej zaznacza samotność wyższego nad tłum człowieka, aby w scenie ukamienowania osiągnąć najwyższy stopień tragicznego załamania. W zakończeniu Jeremjasz umiera w kojących ramionach Myrjam i zwróconemi do niej wyrazami miłości wiąże koniec tragedji z jej początkiem. Ta scena była zapewne źródłem pomysłu twórczego, ale prorok tak sobą przesłonił człowieka, że jego prawo do ludzkiej miłości nawet w chwili śmierci, formalnie świetnie wprowadzone, jako łagodzący moment końcowy, nie wywołuje w nas jednak współczucia. W optyce teatralnej zyskałoby to zapewne efekt odmienny.

Na polu powieści fantastyczno-sensacyjnej talentem Niezabitowskiemu pokrewnym okazał się JAN KARCZEWSKI. Wprawdzie autorowi *Ostatniego na ziemi* nie dorównuje on rozmachem epickim, ale przewyższa go pogłębieniem aktualnych zagadnień społecznych. Niedocenianie Karczewskiego przez krytykę wynika bodaj z przyczyn, poruszonych w przytoczonych na wstępie niniejszego rozdziału uwagach Irzykowskiego, czyli z braku u nas zrozumienia dla tego rodzaju twórczości. W pierwszej swej powieści: *Bakcyl* (1930) Karczewski wzorował się zapewne na H. G. Wellsie, ale i w samym pomyśle i w jego przeprowadzeniu dał rzecz nową i oryginalną. Treścią *Bakcyla* jest zniszczenie światowego zapasu złota za pomocą kultury pewnego gatunku nieznanych przedtem drobnoustrojów. Wynikłe stąd skutki doprowadzają do gruntownego przewrotu ekonomicznego, skoro złoto i oparty na niem pieniądz przestają być potęgą kierującą życiem, a ich miejsce zajmuje praca, jako jedyna miara wartości twórczych. Na takiem tle rozwija się zręcznie pomyślana fabuła, postawiona w sposób dobrze świadczący o kulturze umysłowej pisarza. Nie brak pewnych wpływów sztuki filmowej, wyrażających się jednak z umiarkowaniem i trafnie zastosowanych w przejściach między wypadkami akcji powieściowej. Zwięzłość żywych

charakterystyk i dobre napięcie epickie zaciekawiają czytelnika, który otrzymuje tu nie tanią sensację, lecz w łatwej formie podnietę do głębszych rozmyślań. Pogląd autora na świat, oparty na wierze w potęgę nauki, niepozbawiony ufności w szlachetne uczucia człowieka, chociaż krytyczny w stosunku do obecnego stanu spraw ludzkich, wyraźnie się uwydatnia, a w duchu Pirandella pomyślany epilog zaznacza dystans między autorem a jego literackiemi dziećmi. W *Roku przestępnym* (1931) dał Karczewski świeżą i oryginalnie zbudowaną satyrę powieściową na parlament i rządy republikańskie. Nadal więc świadomie chwyta na gorąco tematy najbardziej aktualne, ale pomysłów swych nie nasyca wycieczkami natury osobistej, wznosi się raczej ponad wypadki chwili, aby wydobywać z nich głębszy sens zagadnień i przełamywać go w krzywem zwierciadle intelektualnie zaprawionego dowcipu. Pomysł tu podobny, jak w komedji Ferdynanda Goetla i Rafała Malczewskiego: *Król Nikodem*. Bohaterem powieści jest automatyczny prezydent Platanji. „W głębi gabinetu — czytamy — siedział przy biurku Platanus. Mimo, że była to tylko maszyna skonstruowana przez genjusz człowieka, sam fakt zawarcia w jej trybach i cewkach magnetycznych najważniejszych impulsów, regulujących tok życia wielkiego państwa, wytwarzał w tym pokoju atmosferę dziwnego, niemal nabożnego, skupienia". W stylu, przypominającym czasami *Wyspę pingwinów* France'a, kiedyindziej powieści utopijne Welsa, toczy się żywo, zajmująco, dochodząc miejscami do wysokiego napięcia dramatycznego, w miarę skomplikowane opowiadanie fantastyczne, wypełnione dowcipnemi pomysłami, plastycznemi charakterystykami i głębokiemi lecz łatwo podanemi uwagami, niepozbawionemi zresztą aż złośliwej ironji. Pod koniec powieści, posiadającej także zgrabnie wprowadzony wątek erotyczny, występuje nawet moment grozy, gdy z podziemi wychodzą „ludzie kanałów". Z powodu zepsucia mechanizmu Platanusa zagrażająca rewolucja, po naprawieniu automatycznego władcy zostaje jednak zażegnana. W tak określonej przez autora „opowieści sentymentalno-cynicznej" p. t. *Nie mogę pisać...* (1931) przechodzi Karczewski do tematyki odmiennej. Z właściwą

sobie oryginalnością ujmowania zagadnień odświeża tu ograny motyw stosunku literata do życia, przyczem literata przedstawia w jego najmniej ciekawej postaci poszukiwacza przygody jako tematu do powieści. Karczewski wszakże umiał znaleźć właściwy do przedmiotu dystans w autoironji naratora zwierzającego się czytelnikowi ze swych przeżyć i myśli. Z chłodnym spokojem intelektualisty wprowadza nas autor w analizę literackich i uczuciowych przygód swego bohatera. Idą one równolegle, splatają się, zahaczają o siebie i wzajemnie się przenikają. To ich wspólne oddziaływanie prowadzi do wniosku, że literatura zabija życie, a życie literaturę, człowiek zaś postawiony na pograniczu literatury i życia czuje się zawieszonym w próżni, aż do zwątpienia we własne siły. W zakończeniu powieści czytamy napół ironiczny komentarz autora: „Zarzucają mi, że Stefan powinien był być tak przejęty powrotem fali twórczej, że ostateczne odejście Ali nie powinno było zrobić na nim tak depresyjnego wrażenia. Zgadzam się, finał tak przeprowadzony uwydatniłby bezwątpienia potęgę procesu twórczego, który jest istotnie porywający i wiele spraw wobec niego może być uznane za drugorzędne. Przejrzystość koncepcji zyskałaby na takiem zakończeniu znacznie, wątpię jednak, czy łatwo byłoby przekonać czytelników, że nawet Bóg wie ile ton zapisanego papieru może zrównoważyć lukę po jednej odchodzącej kobiecie... I tak papier zwyciężył, więc przypuszczam, że wszystko jest w porządku, zwłaszcza, że przecież to wszystko jest wyimaginowane...“ Otóż to: „papier zwyciężył“, ale dlatego, że pisarza nie zawiodła wyobraźnia, splot zaś rzeczywistości, co stał się podłożem wymyślonej fabuły, choć brany ze sfer dość różnorodnych i nie bez pewnej pogoni za sensacją, wykorzystał autor z nielada wprawą, z dużą nieraz odwagą i w sposób naprawdę zajmujący. Dalsze koleje niewątpliwego talentu Karczewskiego zależą od pogłębienia świadomości twórczej, przyczem należałoby dołożyć starań także w pracy nad artyzmem formy językowej.

Na wyższy stopień fantastyki intelektualistycznej w stylu satyryczno-filozoficznym wznosi się ALEKSANDER WAT (właściwie Chwat). Wraz z Brunonem Jasień-

skim i Anatolem Sternem był on jednym z inicjatorów futuryzmu w poezji polskiej. Jego książka: *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* (1920) przedstawia zapomniany dziś objaw konsekwentnego dadaizmu, należy do rzędu tych zjawisk, o których pisał Jerzy Stempowski w artykule, przytoczonym w niniejszym obrazie przy omawianiu „nowej sztuki". Nawskróś nihilistyczno-anarchistyczna postawa duchowa Wata występuje o wiele ciekawiej w jego cyklu opowieści fantastycznych: *Bezrobotny Lucyfer* (1927). Więcej jednak, niż czasami świetne pomysły groteskowe, nieoczekiwane paradoksy życiowe lub dowcipne pointy sytuacyjne, zajmują nas tu sformułowania myśli, igrającej pojęciami na pograniczu satyrycznej drwiny i filozoficznej zadumy. Przedstawione w opowieści tytułowej bankructwo lucyferyzmu, czyli wiedzy lucyferycznej, z chwilą gdy została urzeczywistniona i rozpowszechniona, równoznaczne ze zdegradowaniem metafizyki do roli jakiejś indywidualnej interpretacji, z zepchnięciem jej do poziomu spraw osobistych jednostki, osiąga tu istotnie zastanawiającą wymowę. W *Żydzie wiecznym tułaczu* zagadnienie nowego ustroju na tle widoku spauperyzowanej Europy, oglądanej oczami Natana z Zebrzydowa, dało autorowi pole do błyskotliwej krytyki społecznej. Jako przykład stylu pisarza i gatunku jego intelektualistycznej fantastyki warto przytoczyć wyjątek z listu Natana, który potem zostaje papieżem i dyktatorem świata: „Idealnym zatem ustrojem społecznym będzie ten, co pogodzi i skoordynuje owe dwa systemy: racjonalny system naukowej budowy społeczeństwa (komunizm), który wzięty zosobna rozbija się o irracjonalny atom duszy, i system religijnej, opartej na dogmatach doświadczeń duszy budowy społeczeństwa (katolicyzm), który rozbił się o fizykę. Jedynie Żydzi są powołani do stworzenia nowej powszechnej religji, zespalającej wszystkie sprzeczności. Oni jedni mogą stworzyć teokrację komunistyczną. Oni jedni trzymają się jak Noe w odmętach anarchji. Religijni i bezbożni, rewolucyjni i konserwatywni, oni jedni są predestynowani do odnowienia świata w dyktaturze, opartej na transcendentnym dogmacie". Bardzo charak-

terystyczne jest to poszukiwanie sankcji metafizycznej dla ustroju społecznego. Gdy zaś go wprowadzono, „miał jedynego groźnego przeciwnika — antysemitów. Woleli się wyrzec katolicyzmu, niż pogodzić z Żydami“. I dlatego antysemici przyjmują wkońcu judaizm i zostaje wznowiona inkwizycja. „Tak prześladowca stał się prześladowanym, a prześladowany prześladowcą. Tak w imię Chrystusa Izrael mścił się na swoich wrogach“. Jak z przytoczonego przykładu widać, fantastyka Wata wyrasta z podłoża publicystyki. Nie bez pewnej słuszności osądzono, że opowieści Wata mają charakter feljetonowy, ale stwierdzić też należy, że swoje tworzywo pojęciowe pisarz ten umie organizować w kompozycję fantastyczną z żywem tętnem naratorskiem, że jego abstrakcje otrzymują zupełnie konkretne wymiary rzeczowego widzenia. Taki np. obraz wstecznego biegu dziejów w *Królach na wygnaniu* jest przedstawiony z trafnem poczuciem realistycznych możliwości. O pomysłowości fantastyki Wata lepiej świadczy motyw zaginionej ulicy. W opowieści na ten temat *(Czyście nie widzieli ulicy Gołębiej?)* mieści się ostra satyra na znaczenie w życiu współczesnem kawiarni z jej „kwitnącą bezcelowością istnienia“. W *Prima Aprilis* wykroczenie bibljotekarza Piotra Moreau przeciw misternemu porządkowi regularnego trybu życia stało się pretekstem do wielu ostrych pocisków, wymierzonych przeciw wyrafinowanej lecz bezpłodnej inteligencji współczesnej. Wogóle Wat wszędzie demaskuje i nicuje kulturę dzisiejszą, odkrywając w niej silnie zakorzenione mistyfitorstwo. Ostrze swej satyry łagodzi jednak pointami, nieraz obracającemi wszystko w żart. Chociaż więc w *Bezrobotnym Lucyferze* wyczuwa się obecność myśli, poszukującej metafizycznych głębi i dążącej do ulepszenia życia ludzkiego, nie ma się nigdzie pewności, jakie jest właściwe stanowisko autora. Do najlepiej udanych w tym tomie pomysłów należy mit żądzy cielesnej w *Hermafrodycie,* natomiast paradoksalna psychologja *Toma Billa* (szampiona ciężkiej wagi) wypadła mniej przekonywująco.

Także współtowarzysz Wata z doby futuryzmu ANATOL STERN (ur. 1898) przeszedł ostatnio na pole powieści realistycznej o wątku sensacyjnym. Podobnie jak Wat,

jest on intelektualistą zwróconym ku metafizycznym głębiom życia. W swych młodzieńczych „futuryzjach“ usiłował wprawdzie być prorokiem „żywej realności“. Ale już w *Anielskim chamie* (1924) radość z nagiego faktu istnienia przeobraża się w patos jakby religijnej czci dla świętości ciała. W przedmowie, poprzedzającej *Bieg do bieguna* (1927) mówi Stern, iż „jeśli utwory te natchną w najmniejszej mierze czytelnika do wstąpienia na istotną drogę, jaką jest osiągnięcie czujnego i zawsze żywego religijnego stosunku do spraw społecznych i wewnętrznego życia człowieka — rola tej książki będzie spełniona“. Bo, zdaniem poety, uczucie religijne „jedyne tłumaczy bez reszty i najistotniej nietylko człowieka walkę o prawa człowieczeństwa i sprawiedliwość, lecz jest również podstawą najgłębszą wszelkiej twórczości“. Według Jana Nepomucena Millera, ta książka Sterna jest „przedewszystkiem świadectwem mężnego starcia się z bezwładem własnej osobowości, bohaterską próbą przeciwstawienia się bezładowi podświadomości, walce żywiołów, roznoszących zwartą geometrję monolitu na strzępy zdarzeń i skrawki sentymentów. Poeta, wsłuchany czujnie w zgrzytliwy orkan polifonji miasta, zdobywa się na skupienie w sobie rozbieżnego chaosu nowoczesnego życia, aby z tych miażdżących dialektycznie duszę naszą sprzeczności na krzyżowej drodze logicznych całopaleń, znaleźć syntezę społecznego rewolucjonizmu z żywem a lucyferycznie pojętem uczuciem religijnem“. Przerost metaforycznego obrazowania utrudnia pojęciowe rozumienie poetyckich utworów Sterna, ale działają one silnie swem napięciem, wzruszeniowem, zawartem w nich bogactwem życia duchowego, wyrastającą z nich tęsknotą ku głębiom metafizycznym. Podobnie zaś jak Peiper, awangardowy poeta Stern w swej prozie pisze językiem wprawdzie ozdobnie pięknym, lecz jasnym i zrozumiałym. Jego *Serca poetów* (osobno niewydane), ładne syntezy współczesnych poetów polskich, jego charakterystyka Reymonta i t. d. zasługują na trwalszą pamięć. Niespodzianką był *Namiętny pielgrzym* (1933), powieść psychologiczna o człowieku, który szuka siebie. Punktem wyjścia jest tu bezinteresowne zabójstwo prokuratora, a fakt ten w swych

skutkach rozrasta się do znaczenia mitu. Wogóle Stern w tej pierwszej swojej powieści pewną ręką i z dobrą pomysłowością wyobraźni mitologizuje, podnosi przedstawiony obraz życia do wymiarów mitycznych. Obraz to zaś rozległy, ogarniający duże bogactwo motywów wszechludzkich; wysubtelnione odczucie przyrody i nagły przeskok do rynsztoków miasta i wrażeń więziennych; miłość ze świetnemi, przypominającemi Żeromskiego, opisami sytuacyj, przeżyć, uczuć i wzruszeń; zagadnienie religijne z wnikliwą charakterystyką lucyferyzmu Chrystusowego, co nasuwa wspomnienie Micińskiego, z dobrze wystudjowaną postacią mistycznej wizjonerki, wreszcie z kapitalnie przeprowadzoną rozmową na temat katolicyzmu, choć niedostatecznie wyzyskaną w chwili, gdy autor był już o krok od wtajemniczenia w sakrament pokuty; wkońcu zetknięcie z komunistami, na tem tle rozbudzenie w bohaterze powieści poczucia odpowiedzialności osobistej i zmysłu ładu moralnego, cały zresztą natłok myśli na temat krytyki państwa, religji i komunizmu, przebłyski nagłe prawd o świętości życia ludzkiego jako wartości najważniejszej, o potępieniu wszelkiej zbrodni jako działania po drodze najmniejszego oporu i t. p. W tym debiucie zadziwia dobre zróżniczkowanie charakterów osób, z których wszakże poza głównym bohaterem Ordą, duchowym potomkiem Baryki z *Przedwiośnia*, jeszcze tylko Anna psychologicznie pogłębiona. Mówi Irzykowski, że „korzeniami swemi zresztą tkwi ta powieść nietyle w socjologji, ile — głębiej — w filozofji, w znanej każdemu z praktyki dwoistości życia. Tak życie społeczne jak życie jednostki waha się między reglamentacją, rygorem, choćby narzuconym sobie samemu, a pragnieniem bezwzględnej swobody. Można powiedzieć, iż „terorem“ przesycony jest każdy okruch tego życia. Ten paradoks życiowy unaocznił kiedyś Grubiński w klasycznej noweli *Bunt*, gdzie człowiek, który chce nagwałt być wolnym, oblewa swoje ciało naftą i podpala. Terorem złagodzonym, to jest sugestją. można nazwać sztukę, naukę. Przecież są inteligenci, którzy dlatego nie czytają książek, żeby — jak mówią — nie dać im wpływać na siebie. Poddanie się pod rygor może być jednak uważane także za warunek

twórczej swobody, bo — niema rzeki bez ramy brzegów. Dawna niemiecka filozofja obowiązku, wywodząca się od Kanta, pełna jest powiedzeń, jak Schillera: „Dopiero w ograniczeniu pokazuje się mistrz; tylko prawo może nam dać wolność". Ale czasem przychodzi chwila bogów nieznanych, kiedy Orda, inżynier od rozwalania, ma głos. Tę wewnętrzną dialektykę życia ilustruje nam bujna i myśląca powieść Anatola Sterna". Natomiast mniej się autorowi udała próba sceny w *Szkole genjuszów* (1933), satyrze dramatycznej na nasze stosunki literackie.

Powracając do fantastyki, odmienny jej rodzaj wskazać należy w twórczości EDWINA JĘDRKIEWICZA (Rosenfelda, ur. 1889), poety lirycznego (*Pieśń o ogniu i wodzie*, 1924) i dramatycznego (*Saul król,* 1923; *Maska tragiczna,* 1926; *Swaróg,* 1930), nowelisty (*Świątki i Centaury,* 1921; *Jędrek i szczęście,* 1928; *Sąd,* 1934) i tłumacza (Apulejusza Madaureńczyka *Metamorfozy albo Złoty Osioł,* 1924). Z powodu pierwszego tomu nowel Jędrkiewicza pisał Stefan Kołaczkowski, że fantastyczność autora *Świątków i Centaurów* nie ma „znaczenia li dekoracyjnego, syci nietylko wyobraźnię, a pierwiastek narratorski zajmuje wśród celów artysty miejsce drugie. Fantastyczne koncepcje mają charakter wybitnie symboliczny, a symbolika... jest bardzo subtelna, nieprzeciętnie głęboka.. U Jędrkiewicza dużą rolę artystyczną gra zdolność subtelnej, wnikliwej, dyskretnej, a jednocześnie dosadnej charakterystyki... Cięta zjadliwość graniczy tu z subtelnym wdziękiem groteski, by później roztopić się w niepochwytnym uśmiechu melancholji. Całość koncepcji chstrzeże zmysł życia, jego zdrowa mądrość. Zdolność charakterystyki wraz z umiłowaniem życia sprawiają, że autor doskonale maluje zwierzęta, dzieci... Stąd też i twory fantastyczne w swych pierwiastkach zwierzęcych przepojone są takiem zrozumieniem życia, przyrody, instynktu, że to najzupełniej pozbawia je wrażenia abstrakcyjności, sztuczności — wrażenia, którego nie możemy się pozbyć, czytając fantastyczne utwory nawet pisarzy dużej miary. Pod tym względem Jędrkiewicz okazał się od nich wyższym. Nie mam tu na myśli żadnych zewnętrznych i świadomie czerpanych wpływów. Czytając jednak jego

nowele, myślałem o stopieniu w jedność tworów fantastycznych z pejzażem specyficznie polskim u Jacka Malczewskiego i miałem wrażenie, że tej h a r m o n j i, wiedząc, czy nie wiedząc, uczył się na obrazach tego malarza. Stąd też fantastyka Jędrkiewicza może stanowić przemiły kontrast z niesamowitemi tworami autorów, których wyobraźnię całkowicie fascynuje nowoczesne życie wielkomiejskie — działa ona odświeżająco, jak zieleń oazy. Mam wrażenie, czytając niektóre utwory fantastyczne współczesne, że zrodziła je jakaś przekorna rozpaczliwa chęć wyzwolenia się z czczości, monotonji, wstrętu codziennego życia — za wszelką cenę — choćby przyszło uciekać w... sferę fikcji. U Jędrkiewicza odwrotnie — nie czuje się ani woli fikcji, ani woli sztuczności. Zdaje się, jakby same żywioły życia brały na się skrzydlate kształty, jakgdyby niepochwytne, w sedno życia sięgające myśli dały się tylko tak wyrazić...“ Uwagi powyższe trafnie wyznaczają główne czynniki twórcze fantastyki Jędrkiewicza, także w późniejszych jego utworach, zwłaszcza w tomie nowel: *Jędrek i szczęście* i w komedji: *Maska tragiczna*. Z rodzimej gleby ludowej tworzy Jędrkiewicz swą własną mitologję, zasilaną ubocznie wzorami antycznemi. Tadeusz Sinko twierdzi nawet, że Jędrkiewicz „wżył się w świat greckich demonów natury, jak Centaury i Satyry, i odtwarzał ich psychologję, dla ludzi niezrozumiałą“. Jednak Kołaczkowski wskazując motywy porównawcze w obrazach Jacka Malczewskiego, trafniej ocenił gatunek fantastyki Jędrkiewicza. Poniekąd możnaby mówić o pokrewieństwie stylizacji Jędrkiewicza z *Żywemi Kamieniami* Berenta. I zapewne, dałyby się odnaleźć niektóre wspólne im rysy, zarówno w stosunku autorów do rzeczywistości, jakoteż w sposobie literackiego opracowania stwarzanych przez nich wizyj. Wszelako indywidualność Jędrkiewicza zaznacza się wyraźną odrębnością i objawia się z tak samodzielnym artyzmem, że jeśli pisarz ten nawet co wziął ze swych wzorów, to przetworzył na swoją wyłączną własność. Mitologja zaś, którą wprowadza, służy mu do realnej konkretyzacji symboli, wyrażających własną duszę twórcy i odwieczne zagadnienia człowieka. Inny już charakter ma ostatni tom nowel Jędrkiewicza: *Sąd*. Zwraca w nim uwagę zwłaszcza nowela tytułowa,

w której charakterystyka psychologiczna, narastając w przedstawionem obcowaniu kilkorga ludzi w przymusowej sytuacji, klucząc z rozmaitych stron wzajemnego widzenia, odsłania się w doskonale stopniowanem napięciu emocjonalnem. Bystra wnikliwość realizmu psychologicznego znajduje tu oparcie w głębokiej i subtelnej analizie konfliktów natury moralnej.

W literaturze fantastycznej czynnikiem najsilniej działającym jest moment zadziwienia, ewokacja dziwności istnienia przez baśniową stylizację życia. Wrażenie podobne bywa też osiągane za pomocą realistycznego przedstawiania skomplikowanych lub chorobliwych stanów psychicznych. Omówiony w tomie poprzednim Jerzy Bandrowski wydał ostatnio powieść: *Pałac połamanych lalek* (1934), napisaną w formie pamiętnika. „Technika pamiętnikarska — ocenia tę powieść Leon Piwiński — oddała tu autorowi pierwszorzędne usługi. Bohaterem powieści jest człowiek nerwowo chory, przebywający na kuracji w szpitalu miejskim, gdzie oprócz wszelkich innych oddziałów są też oddziały psychjatryczne. Przyczyną pozorną choroby bohatera jest zwykły dramat miłosny: opuszczenie przez ukochaną kobietę; przyczyną istotną pewien kompleks freudowski, wykryty i leczony przez uroczą psychoanalityczkę. Ponieważ bohaterem tej historji jest literat, autor mógł nie starać się o jakiś charakterystyczny styl pamiętnikarza, lecz pisać po literacku, jak i ile dusza zapragnie. To też styl wypadł świetnie. Tak samo dwa główne tematy pamiętnika: dramat bohatera i opis szpitala z chorymi i lekarzami. W obydwóch tematach mamy tu często rzeczy pierwszorzędne. W opisie dramatu autor wyzyskał bardzo artystycznie motywy psychoanalizy Freuda i tak zwanej psychologji typów Kretschmera. W przedstawieniu życia szpitalnego, a zwłaszcza w opisach różnych postaci kobiet obłąkanych, stworzył autor kilka obrazów, o których długo się pamięta po przeczytaniu książki. W całości jest to zajmujące, często odkrywcze i nowe wejrzenie w sprawy zaburzeń psychicznych, ujęte w formę powieściową bardzo sugestywną i otwierające rozległe perspektywy filozoficzne na najtrudniejsze i groźne zagadnienia psychiki ludzkiej“.

Zbiorem „niesamowitych“ nowel: *Pamiętnik z okresu*

dojrzewania (1933) pięknie debiutuje WITOLD GOMBROWICZ. Każda z tych siedmiu nowel przedstawia jakiś rodzaj kompleksu psychicznego, a wydobywana z nieświadomego dna rozgrywających się spraw dziwność majaczeń sennych występuje z upiorną plastyką w wymiarach ściśle realistycznego widzenia. Zdaniem Leona Piwińskiego, oryginalność tych nowel „polega głównie na wydobyciu z tematów psychoanalitycznych bardzo specjalnego komizmu“. Zasadniczy charakter całego zbioru widzi tenże krytyk w „połączeniu grozy i „niesamowitości“ w stylu Poego z groteskową, zawrotnie karykaturalną przesadą i „niezdrowym“, szubienicznym humorem“. Aniela Gruszecka podnosi różnorodność, duże bogactwo i bujność artystyczną tych opowiadań w półironicznym tonie: „w jednych niesamowitość wiąże się z chorobliwem odchyleniem od normy psychicznej u opisywanych czynników, w innych zjawia się na tle skrzywień, wynikłych z ciśnienia społecznych porządków. Materjał samodzielnie odkrywany i w każdem prawie opowiadaniu inaczej użyty: obok doskonałych obserwacyj realistycznych inne z zupełnie odmiennego świata: analizy szczególnych stanów psychicznych, zaskakujące niezwykłem sięgnięciem w głębokości na codzień nie używane...“ Wszelako ten świetny debiut autorski nasuwa jedno niepokojące zastrzeżenie: oto w nowelach Gombrowicza nie odczuwa się obecności jakiegoś sprawdzianu moralnego. Z jeszcze większą pewnością brak ten stwierdzamy w realistycznie uziemionych fantazjach psychologicznych Michała Choromańskiego, gdy natomiast niezwykle plastyczne konkretyzacje niesamowitego świata zdeformowanej rzeczywistości w cyklu opowiadań Brunona Schulza budzą wrażenie bardzo silnego wstrząsu metafizycznego.

W jakimś wywiadzie MICHAŁ CHOROMAŃSKI (ur. 1904) napół ironicznie wyznaje, że jedynym pisarzem, który na twórczość jego miał ogromny wpływ, był Edgar Wallace, jak wiadomo, poczytny i pomysłowy lecz płytki i powierzchowny angielski autor powieści sensacyjnych. Wyznanie to charakteryzuje zamiłowanie Choromańskiego do zagadnień budowy powieściowej, w której istotnie

osiąga niepospolity artyzm i czem najwięcej zniewala czytelnika. Zwierza się również Choromański, iż pisać zaczął poprostu dlatego, że musiał w jakiś sposób wyładować siły żywotne, nagromadzone podczas przymusowej bezczynności w długotrwałej chorobie. Urodzony w Elizawetgradzie i wychowany w Rosji, skąd po bardzo ciężkich przejściach przyjechał do kraju w dwudziestym roku swego życia, z początku pisał po rosyjsku, m. in. wydał przekłady antologji współczesnych poetów polskich (1929) i *Lauru Olimpijskiego* Wierzyńskiego. W literaturze polskiej debiutował powieścią: *Biali bracia* (1931). Na dyskretnie zaznaczonem tle rzeczywistości bolszewickiej rozwinął tu autor pełną grozy w stylu Poego opowieść o zawiei śnieżnej, łączącej we wspólnej kolei losów grono ludzi przypadkiem z sobą związanych, których przygody tem tragiczniejsze mają napięcie wzruszeniowe, że w takich właśnie warunkach społecznych ludzie ci pozostają pod ciągłą obawą wzajemnej nieufności. To potęgowanie i różnicowanie skali wzruszeń wydobywa Choromański z wciąż wzmagającem się natężeniem, osiągając przez samo ustawienie zdarzeń efekty jakby muzycznie harmonizowane. Że było to świadomym zamiarem autora, potwierdza wpleciony w tekst lub w przypisach do tekstu motyw muzyczny. W tej granej przez wichurę melodji, wciąż urywanej, niedokończonej, powtarza się wytrącenie z rytmu, jako nastrojowy i tematyczny wątek opowieści. Ostatecznie zwycięża motyw dobroci w naturze ludzkiej, zamykający ten utwór, tworzony na pograniczu prozy epickiej i kompozycji muzycznej. Z powodzeniem udało się tu autorowi rozwiązać trudne zagadnienie zestrojenia formy z treścią w ramach fabuły psychologiczno-realistycznej. Następna powieść Choromańskiego: *Zazdrość i medycyna* (1932; pierwsze wydanie wyczerpane w przeciągu pięciu tygodni; odznaczona przez Polską Akademję Literatury nagrodą „dla młodych"; tłum. na niem., franc., węgier., czeski, rumuń. i in. języki) była jednym z najgłośniejszych sukcesów polskiej literatury powojennej. Autor budzi podziw przedewszystkiem znakomitą techniką pisarską. Ta koszmarna opowieść o niesamowicie pogodnem zakończeniu ironicz-

nem dzieje się w mieście podczas wichury. Wśród rozpętanego żywiołu powietrza, w ramach świetnie przemyślanej i konsekwentnie wykonanej konstrukcji powieściowej rozgrywają się tragiczne przeżycia wewnętrzne mężczyzny zazdrosnego o kobietę. Równolegle autor przeprowadza drugi eksperyment psychologiczny na kochanku tej samej kobiety, lekarzu, eksperyment w związku z pracą zawodową, wnoszący nadto do powieści znakomite arcydzieło opisu literackiego w przedstawieniu operacji chirurgicznej. O tym punkcie kulminacyjnym powieści wyraża się dr. Franciszek Walter, prof. wydziału medycznego w uniwersytecie Jagiellońskim, że „autor po mistrzowsku i w sposób zadziwiająco wierny dał nam wycinek z życia codziennego chirurga", a „opis operacji budzić musi żywe wspomnienie u lekarza, tak bowiem świetnie przedstawiono szczegóły biegu operacji, w skrótach niemal kinematograficzną techniką oddanych". Na dalszym planie kilka innych eksperymentów epizodycznych. Kobieta stanowi tu raczej tylko przedmiot eksperymentu dla obu męskich podmiotów. Jej psychika jest ograniczona do biologicznych odruchów. Być może, że jest to wogóle pogląd Choromańskiego na kobietę, bo np. i w *Opowiadaniu cynicznem:* „pani Ewa uśmiechała się spokojnie i życzliwie — jak dobra, poczciwa lalka". Brak podłoża ideowego w *Zazdrości i medycynie* nie jest wprawdzie wadą artystyczną tej doskonałej powieści, ale przy tak krańcowej objektywizacji obrazu życia niema żadnego punktu, w którym mógłby zawiązać się bliższy stosunek uczuciowy między czytelnikiem a autorem. Dla dalszego rozwoju talentu pisarza dopatrywać się w tem można poważnego niebezpieczeństwa. Na ten temat warto przytoczyć słowa Kazimierza Wierzyńskiego, wyrażone z powodu pierwszej (słabiej już udanej) scenicznej próby sił Choromańskiego w sztuce: *Człowiek czynu* (wystaw. 1935). „Choromański — pisze Wierzyński — posiadł jedną niezwykłą i niebezpieczną sztukę w stopniu doskonałym: kunszt atrakcyjnego mówienia o niczem. Jest mistrzem fascynującej narracji, ale jego wysiłek twórczy na tem się kończy. Jak niezwykłych arcydzieł można dokonać przy tej umiejętności, świadczy *Zazdrość i medycyna;*

jak niebezpieczne katastrofy czekają pisarza, gdy kunszt ten go zawiedzie, wskazuje *Człowiek czynu*. Choromański nie rozumie i boi się świata. Zamiast jego realności widzi tylko jego widmowości. Ludzie przeganiają się po nim cieniami upiorów, życie składa się z abrakadabry chaosu. Lęk — to jest jedno prawdziwe uczucie wobec tej masy widziadeł, za którą kryje się rzeczywistość niezrozumiała, tajemnicza i wroga. Lęk przed niepojętemi związkami, przed siłą przyczyn i skutków, przed namiętnością i tragedją. Lęk jak żyć po ludzku śród widm i chaosu: jak rządzić się prawami, których nie sposób przeniknąć; jak czuć, kochać i nienawidzieć, gdy dno człowieka zawsze usuwa się w ciemność i pustkę. Lęk ten nie jest bezbronny, — przeciwnie jest zaczepny i wojujący. Roznieca bunt, burzy się jak wszelkie upokorzenie, i podnosi swoją słabość do wysokości siły. Bo to właśnie ten strach rozpędza wszystkie wiatry w *Zazdrości i medycynie*, siepie śnieżycą w *Białych braciach*, deformuje sylwety ludzkie od wewnątrz i zewnątrz, przekształca nawet pejzaż na podobieństwo nieogarnionej dziwności istnienia. „Niesamowity nastrój“ — oto co jest najbliższe odczucia i wyrazu tej dziwności. Znaleźć się poza ciśnieniem i przymusem realnego świata — oto jest wyzwolenie. Wtedy świat nabiera cech nadnaturalnych, a naturalną formułą rzeczy staje się abrakadabra. Wtedy można wzgardą piętnować wszelką namiętność, w której się nie uczestniczy; można ironizować tragedję, która wykrzywia się groteskowym grymasem. Wtedy tworzy się życie po swojemu. Cienie przybierają kształt ludzki, wypadki normuje chaos, świat wchodzi w epokę rzeczywistości widmowej. Wtedy na świat ten może przyjść nawet „człowiek czynu“. Wszystko to trwa i rozwija się w natchnieniu sztuki. Nad przepaścią bezdziejowości kunszt artysty wznosi budowle nieoparte na niczem, a raczej właśnie *oparte na niczem*. Może to jest nihilizm, a może tylko nicestwo. W każdym razie jest to natchnienie — oszukańcze. Bo wszystko można robić z widmami, tylko nie można śród nich działać. Widmowy człowiek czynu może wykonywać czyny widma. Są to właściwie same ruchy, gesty, niejako obrzęd czynów dokonywanych

w pustce". Również J. E. Skiwski stwierdza, że „*Zazdrość i medycyna* jest utworem o człowieku *ahistorycznym*. Prawda, człowiek ten jest przeniesiony do świata dzisiejszego, jeździ samochodami, operuje ślepą kiszkę, i to nawet bardzo dokładnie, z wybitnym talentem chirurgicznym, — tak, bodaj że to wszystko. Gdyby troglodytę zamknięto w klatce i nauczono mówić którymś z języków europejskich, gdyby dalej wtajemniczono go w arkana współczesnej medycyny — mógłby z takiego pana wyrosnąć chirurg Tamten. I jemu, i innym postaciom powieści brak, że tak powiem, szerokości geograficznej i historycznej. Cały potężny kompleks czynników, działający w nas: praca wieków, atmosfera, środowisko, słowem to, co nazywamy kulturą, jest tu wyeliminowane. Jesteśmy wśród nagusów psychicznych. Tak się autorowi podobało rzeczy przedstawić. Wolno mu. Z tą ahistorycznością wiąże się i inna właściwość powieści: jej półrealizm, zaznaczony już w niesamowicie abstrakcyjnych nazwiskach (Widmar, Tamten). Autor wyodrębnił jakby chirurgicznie jeden kompleks psychiczny: miłosny — i tym kompleksem się zajmuje. Reszta go nie obchodzi. Eksperyment na naszym gruncie nie nowy: robił to Przybyszewski. Powiedzmy odrazu: robił to gorzej. Choromański preparuje kawałek człowieka, odrzucając resztę, ale ten kawałek preparuje z ogromną precyzją, o której się Przybyszewskiemu nie śniło". Dodać tu jednak trzeba, że Przybyszewski do swej metafizyki płci wprowadzał bardzo surowe prawa moralne, których właśnie niema u Choromańskiego. Zaznacza też Skiwski, że „jedyny człowiek poprostu dobry, starszy ordynator Bogucki, jest śmiesznym dziwakiem, postacią komedjową, a zarazem jedynym promieniem równowagi w całej powieści". Z powodu cyklu *Opowiadań dwuznacznych* (1934) Choromańskiego pisze Leon Piwiński: „Ponury, makabryczny lub zbrodniczy erotyzm, pijaństwo, gorączka i mistyka gry hazardowej, stany euforji tuberkulicznej lub narkotycznej, lunatyzm, abulja, schizofrenja, nimfomanja — oto motywy przewodnie tych naogół doskonale skomponowanych i pełnych niezwykłej ekspresji utworów. Coś tu jednak męczy i gniewa. Może nawet nie sama jedno-

stajność ponurej i przykrej tematyki, lecz również i stosunek narratora do opowiadanych zdarzeń. Stosunek to bardzo świadomy, przemyślany, prawie programowy, ale nie trafiający do przekonania. W wyśrubowanej, czasem trochę histerycznej brutalności tego stosunku jest coś niedopasowanego do tragizmu czy tylko okropności tematów. Przezwyciężenie patosu i sentymentu doprowadzone tu zostało do pęknięcia jakiejś bardzo ważnej, niezbędnej struny w instrumencie ludzkiego odczuwania". Istotnie, rzecby można, że stosunek Choromańskiego do podejmowanych zagadnień jest jakby wyłącznie kliniczny. Swoich pacjentów literackich prześwietla on i operuje z jakimś w swej krańcowej dociekliwości beznamiętnym chłodem eksperymentatora, w którym niema żadnego współczucia, lecz tylko ciekawość. O jednym ze swych „królików doświadczalnych" powiada Choromański, że „był zbyt przyzwyczajony do życia umysłowego, aby nie okazać się bezradnym w chaosie uczuć". O wprowadzonym zaś do „kontrapunktowej" kompozycji *Opowiadania warjackiego* „powieściopisarzu" pisze autor, że „słuchał tych opowiadań z rosnącym niesmakiem. Lecz z drugiej strony żył w nim bezlitosny, spokojny obserwator, przyglądał się więc z literacką ciekawością temu mrowisku ludzkiemu i z dokładnością przyrządu fizycznego notował spostrzeżenia". Jest to bodaj świadoma autocharakterystyka, która w poincie tegoż opowiadania przechodzi aż w autopamflet. Pod względem formalnym *Opowiadania dwuznaczne,* napisane między *Białymi braćmi* a *Zazdrością i medycyną,* nieraz zadziwiające niepospolitym artyzmem, zwłaszcza *Opowiadanie warjackie,* były przygotowaniem do wcześniej wydanej, lecz później napisanej powieści. Najlepszy rozbiór artyzmu w *Zazdrości i medycynie* dał Leon Piwiński (w *Roczniku Literackim za rok 1932,* 1933, str. 62—64). Zauważa on m. in., że artyzm ekspresji osiągnął Choromański „różnemi środkami techniki powieściopisarskiej, pomiędzy któremi na pierwsze miejsce występuje metoda kompozycji: operowanie chronologją i stosowanie wielorakich sposobów przedstawienia zarówno samej akcji dramatycznej jak i jej antecedencyj. Rzecz zaczyna się od końca, poczem na-

stępuje przepysznie zmodulowany nawrót o tydzień wstecz i relacja zdarzeń tego tygodnia, prowadząca konsekwentnie do punktu wyjścia, ale przerywana retrospektywnemi nawrotami w znacznie dawniejszą przeszłość, opowiadająca zdarzenia z przed tygodni, miesięcy czy nawet lat. W tych nawrotach autor stosuje z nigdy nie zawodzącą go *maestria* najróżniejsze techniki powieściowe: przedstawienie objektywne, sceny dramatyczno-dialogowe, opowiadania naocznych świadków, przeplatane i uzupełniane wstawkami objektywnemi, rozmyślania i monologi wewnętrzne głównych bohaterów, wreszcie pamiętnik osoby już nieżyjącej. Pomimo zastosowania tak różnorodnych technik, pomimo braku stałego „punktu widzenia" (braku całkiem świadomego, a nawet programowego), pomimo ciągłego przechodzenia od jednej techniki do drugiej, całość powieści posiada niezaprzeczoną jednolitość organiczną, na którą składa się jedność terenu i jedność akcji dramatycznej oraz jednolitość przedziwnie sugestywnej atmosfery". „Wydaje się, — zastrzega się jednak cytowany krytyk — że wirtuozostwo ekspresji góruje tu zanadto nad psychologją. Zazdrość (a więc i miłość) może zanadto została sprowadzona do fizjologji i — medycyny. Niewątpliwie jednak wszystko to leżało w programowem założeniu autora. Zagadnienia moralne, etyczne, czy filozoficzne, nie obchodziły go bezpośrednio. Chciał dać obraz ludzkiego szaleństwa. To też cała powieść stoi artyzmem przedstawienia i siłą ekspresji. Ten artyzm i ta siła osiągnęły tu wyżyny wyjątkowe, rzadko i przez nielicznych osiągane". Wprawdzie Kazimierz Wyka wskazywał na pewne, nawet bliskie, analogje kompozycyjne *Zazdrości i medycyny* z *Siedmioma dniami ciemności* pisarza islandzkiego Gunnara Gunnarssona, ale wbrew zbyt śmiałym wnioskom młodego krytyka, podobieństwa te są zapewne przypadkowe i mało istotne. Choromański artyzm swój kształcił, oczywiście, na rozmaitych wzorach, ale bezpośrednich tego śladów nie widać. Niepospolity zaś artyzm ekspresji jest jego bezspornie indywidualną zasługą.

Odmienny obraz ludzkiego szaleństwa dał BRUNO SCHULZ w *Sklepach cynamonowych* (1934), oryginalnie

pomyślanej i doskonale skonkretyzowanej próbie niesamowitej fantastyki psychologicznej. Ten debiut autorski jest w swoim nawskroś odrębnym i niepospolitym artyzmie tak zupełnie dojrzały i do żadnych znanych wzorów niepodobny, że mamy tu do czynienia z niezmiernie rzadkiem, wręcz wyjątkowem zjawiskiem literackiem. Istotnie, z pierwszą swoją książką Schulz wystąpił w wieku zupełnie już męskim, czyli nie śpiesząc się i po starannej uprawie swej świetnej prozy. Nadmienia gdzieś, że „język nasz nie posiada określeń, któreby dozowały niejako stopień realności, definjowały jej gęstość“. Otóż Schulz pokusił się właśnie, aby słowem literackiem wyrazić nietylko rozmaite stopnie realności, ale również jej przenikanie w sferę rojeń wyobraźni i naodwrót. I dokonał tego z nigdy go niezawodzącą intuicją i z jakąś ewokacyjną siłą ekspresji, w której fantastyczny liryzm wspomnień dziecińśtwa, klimat duchowy życia prowincjonalnego, kontrasty rzeczywistości i marzenia, na pograniczu snu i jawy rozgrywające się zdarzenia, niewyczerpana rozmaitość obrazowania w opisach zjawisk przyrody, błyskawiczne wglądy w charaktery ludzkie, rozpętywanie ich projekcyj psychicznych aż do szaleństwa, docieranie do metafizycznych głębin istnienia, posiadają bardzo bujną i najsubtelniej wycieniowaną rytmikę o niesamowicie pięknym, zniewalająco sugestywnym, zadziwiająco sharmonizowanym kolorycie. Stan. Ign. Witkiewicz, dla którego *Sklepy cynamonowe* stały się rewelacyjnem przeżyciem osobistem, w obszernych na ich temat dwóch artykułach (w *Pionie,* 1935, nra 34 i 35, i w *Tygodniku Illustrowanym,* 1935, nr. 17), mówi, że „Schulz posiada w prozie to, co posiadł w poezji Miciński: zdolność robienia stopów, w których obraz z dźwiękiem i stroną pojęciową jako taką, i jako źródłem obrazu i dźwiękowości, stanowią absolutną jedność: stwarzają *nowe jakości złożone.* Dlatego uważam, że niektóre kawałki jego prozy są małemi utworami w Czystej Formie... U Schulza głównym elementem jest obraz, i twierdzę, że nie ma dotąd równego sobie mistrza w naszej, a kto wie czy i we wszechświatowej literaturze. Wogóle twierdzę, że cokolwiek można polskiemu językowi zarzucić, to jedno trzeba

mu przyznać, że żaden zdaje się język nie nadaje się do wytwarzania takich i tak różnych stylów, jak nasz. Język Schulza może stanąć narówni obok naszych najwyższych tworów Żeromskiego, Struga, Micińskiego i Kadena-Bandrowskiego. Zdania jego rozświetlają jak meteory nowe nieznane krainy, tonące zwykle w morzu powszedniości, którem zalani, nie jesteśmy w stanie ich widzieć...“ Oto przykład opisu przyrody: „Nadeszła noc. Wicher wzmógł się na sile i gwałtowności, rozrósł się niepomiernie i objął cały przestwór. Już teraz nie nawiedzał domów i dachów, ale wybudował nad miastem wielopiętrowy, wielokrotny przestwór, czarny labirynt, rosnący w nieskończonych kondygnacjach. Z tego labiryntu wystrzelał całemi galerjami pokojów, wyprowadzał piorunem skrzydła i trakty, toczył hukiem długie amfilady, a potem dawał się zapadać tym wyimaginowanym piętrom, sklepieniom i kazamatom i wzbijał się jeszcze wyżej, kształtując sam bezforemny bezmiar swojem natchnieniem“. Albo charakterystyka ojca: „Dziś dopiero rozumiem samotne bohaterstwo, z jakiem sam jeden wydał on wojnę bezbrzeżnemu żywiołowi nudy, drętwiącej miasto. Pozbawiony wszelkiego poparcia, bez uznania z naszej strony bronił ten mąż przedziwny straconej sprawy poezji. Był on cudownym młynem, w którego leje sypały się otręby pustych godzin, ażeby w jego trybach zakwitnąć wszystkiemi kolorami i zapachami korzeni Wschodu“. Oprócz artyzmu prozy i demonicznie fantastycznego tchnienia poezji, daje nam Schulz również silne wzruszenia myślowe. Pisze St. Ign. Witkiewicz: „Schulz realizuje właśnie „Niewyrażalne“ *explicite* i to z łatwością prawdziwego natchnienia i z prostotą i szczerością dziecka. U niego niema tej trzecioklasowej symboliki, żadnych rebusów, niedopowiedzeń, sztucznych niejasności: filozoficzny ideał Descartes'a *clare et distincte* jest literacko urzeczywistniony, a Tajemnica trwa mimo to w głębi, niedosiężna, ale oglądana przez konieczny wual idealnych w swej jasności zdań. Zaświat sprowadzony jest na ziemię, odnaleziony cudem, choć leżał pod naszemi nogami, często wdeptany w błoto pospolitości, zmieniony do niepoznania. Ukazana jest niezgłębialna dziw-

ność codzienności: w miejscu, w którem każdy czułby się jak więzień, czuje się człowiek pod sugestją Schulza jakby w ciągłej podróży do dalekich, zamorskich krajów, które też przecież dostatecznie przybliżone mają swoją nudę i codzienność. Z Schulzem jesteśmy wśród podróży wszędzie. Ziemia w jego widzeniu jest jedną z najdziwniejszych gwiazd wszechświata, a nie miejscem brudnych byznesów, konszachtów, nędzy, wyzysku i upodlenia. Ale nie jest to rezygnacja tych, co nie mogą używać; przebłyskuje w tem, co pisze Schulz, nadzieja, że ta najcenniejsza dziwność może być udziałem każdego; pod jakiemi warunkami, jeszcze nie wiemy. Może to wyjaśni nam Schulz w swoich dalszych pracach. Każdy z nas marzy przecież, aby znaleźć się w innych jakichś stronach, odmienić szarość swej egzystencji, wychylić się w nieznane. To naprawdę daje tylko praca nad filozofją. Ale Schulz pozwala w pewien sposób dokonywać nam tego cudu bez żadnego trudu, którego tamto wymaga. Gdy wpatrujemy się, rozumiejącym wzrokiem, w zadrukowane stronice jego książki i gdy z nich, z martwych znaczków, powstają, dzięki magji jego stylu, zaklęte światy, zawarte w najcodzienniejszej codzienności, których bez jego pomocy oglądać nie mielibyśmy szczęścia, musimy czuć dlań najgłębszą wdzięczność". W liście do St. Ign. Witkiewicza na temat *Sklepów cynamonowych* pisze ich autor, że „są one autobiografją albo raczej genealogją duchową, genealogją *kat exochen,* gdyż ukazują rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologję, gdzie gubi się w mitologicznem majaczeniu. Zawsze czułem, że korzenie indywidualnego ducha, dostatecznie daleko w głąb ścigane, gubią się w mitycznym jakimś mateczniku. To jest dno ostateczne, poza które niepodobna już wyjść". I właśnie to ostateczne dno psychiczne człowieka odsłania się przed nami w mitologicznych wizjach *Sklepów cynamonowych.*

Psychologizm nowoczesny wieloplanową zmiennością, która znalazła wyraz tak krańcowy w swem nasyceniu szczegółami u Joyce'a, stwarza wogóle atmosferę tajemniczości, graniczącej z fantastycznością. Widzimy ją również w powieści ZBIGNIEWA GRABOWSKIEGO (ur.

1903): *Ciszy lasu i twojej ciszy*... (1931). Ta pierwsza powieść cenionego anglisty i krytyka, autora ładnych studjów o Conradzie, Paterze i nowszych pisarzach angielskich, wyróżnia się nadto wysokim poziomem kultury literackiej. Być nawet może, że poniekąd przytłumia to bezpośredniość wyrazu tej nowej spowiedzi dziecięcia wieku. Są to dzieje kształtowania się psychiki młodzieńca w kręgu doświadczeń życiowych, których najgłębszem przeżyciem jest uczucie przyjaźni, najbogatszą zaś skalę wzruszeń dają im przygody miłosne. Od kobiet aż rojno, przyczem większość z nich przemija, nie pozostawiając po sobie wyraźniejszego wspomnienia w pamięci czytelnika. Było to wszakże zamiarem autora, aby cały ten korowód postaci kobiecych złożył się na kalejdoskop, ale o jednolitej barwie uczuciowej, obraz, któremu wkońcu przeciwstawia jedyną kobietę, zdolną do wywołania trwalszych wzruszeń, lecz ostatecznie za wspomnieniem zmarłego przyjaciela odchodzącą wdal, iżby ustąpić miejsca powracającej kobiecie z poprzedniego klimatu uczuciowego. Klimat to o czysto zmysłowej barwie, nasiąknięty oparami nowoczesnego życia wielkomiejskiego. Z takiego tła, przedstawionego nie w chronologicznym rozwoju zdarzeń, lecz w perspektywie krzyżujących się wspomnień, wyrasta przyjaźń, również podszyta nurtem zmysłowym, stanowiąca jednak ostoję przyszłego odrodzenia duchowego. Tej przemiany autor nie przedstawia, tylko wskazuje jej możliwość, co wszakże wystarcza, aby pesymistyczny naogół ton powieści ściszyć poświatą mimo wszystko optymistycznego poglądu na świat. Gdyby bowiem nie ta przyjaźń, której wspomnienie pozostanie dla bohatera powieści jedynym skarbem z jego „kraju lat dziecinnych", w oczach czytelnika sugestywnie uwydatnionym w symbolicznym obrazie końcowym, zapamiętany pozatem zasób doznań musiałby doprowadzić chyba do opętania. Wszystkie te przeżycia swego bohatera, jednostki o charakterze wybitnie egocentrycznym, opowiedział Grabowski z przekonywającą siłą nie debiutanta, lecz doświadczonego pisarza, z dobrą plastyką ekspresji, wzmagającą się zwłaszcza w momentach o większem napięciu erotycznem. Nie trzymał się autor jednolitej me-

tody opisu, urozmaicając ją przechodzeniem od opowiadania w pierwszej osobie do epiki objektywnej, rzutami wstecz i naprzód, przez co tem wyraźniej podkreślił nieznajdujący ukojenia wewnętrzny niepokój swego bohatera. Z tych samych zapewne przyczyn, to znaczy dla artystycznie uświadomionego celu, bohatera swego zawiesił w próżni społecznej. Przy całej skomplikowanej, aczkolwiek jednostronnej, skali doświadczeń, wypływających li tylko od wewnętrznego nastawienia psychiki jednostkowej, rola środowiska społecznego nie miała tu jeszcze znaczenia. Tem sugestywniej przejawia się samotność duszy ludzkiej, poszukującej ukojenia lub ucieczki od siebie we włóczędze bez kresu. Tym ostatnim motywem powieściowym przypomina się poniekąd Hamsun, gdzieindziej doszukiwaćby się można pokrewieństwa duchowego z przedwcześnie zmarłym pisarzem francuskim R. Radiguet, również przedstawicielem zawieszonego w próżni pokolenia przełomu wojennego, ale jest to książka nawskroś indywidualna, głęboko odczuta i samodzielnie wyrażająca kryzys duchowy młodej inteligencji europejskiej. Powieścią swoją Zbigniew Grabowski zajął odrazu wybitne miejsce wśród przedstawicieli nowego pokolenia literackiego. Tem większa szkoda, że pogrążony w pracy dziennikarskiej, zaniedbuje pracę twórczą, po której rokowano duże nadzieje.

W powieści Grabowskiego motyw fantastyki jest już tylko pozorny, wywołany przez atmosferę wspomnieniową z jej psychologicznie usprawiedliwionem pogmatwaniem chronologji zdarzeń. Naprawdę jest to niepokój, który wprowadza do przedstawionego obrazu życia pewną tajemniczość, ale nie tajemnicę. Wrażenie dziwności istnienia jest tu pozbawione podkładu metafizycznego, a choć spokój epickiego realizmu został celowo zmącony dla oddania naruszonej równowagi psychicznej, nawet śmierć nie otwiera widoków w zaświaty. Ograniczenie pola widzenia do namacalnej rzeczywistości stanowczo już przeważa u tych młodych pisarzy, którzy przezwyciężają egotyczny psychologizm, aby swe powieściowe obrazy życia stawiać jako eksperymenty socjologiczne. Na tej drodze rozwija się jednocześnie tak zwana nowa rzeczowość

i reportażowa metoda opisu. Naturalistyczny kult faktu wypiera poszukiwanie dziwnych głębin istnienia, odrzuca tworzenie mitów, a poprzestaje na zewnętrznem pojmowaniu rzeczywistości i na odkrywaniu jej mechanizmu społecznego. Ten zwrot do faktografji wyrasta, oczywiście, z podłoża życia współczesnego, a wraz z nim zmienia się styl literacki, który w dążeniu do ściśle rzeczowego opisu staje się niekiedy aż bezbarwnie suchy. A zatem i ekspresja bywa wyzuta z tego czynnika fantastyki twórczej, jaką jest polot poetyckiego obrazowania. Zjawisko to, którego konsekwentne objawy są zresztą rzadkie, znajduje jakby równowagę w ucieczce od rzeczywistości w świat wyobraźni, czyli w rozroście fantastyki, której rozmaite twory dopierocośmy i wcześniej śledzili. Metody reportażowej imają się nawet tradycyjni realiści. Np. WŁADYSŁAW RYMKIEWICZ (Szulc), który w pierwszej i dotąd najlepszej swej książce: *Pan swego życia* (1929) dał ciekawą zapowiedź realistycznego talentu. Z trzech, objętych tym tomem opowiadań: *Wiesław i Gladys,* nagrodzone na konkursie nowelistycznym *Wiadomości Literackich,* mimo pewien teatralizm efektów, odznacza się pomysłową oryginalnością fabuły i psychologji; *Różowe — złote — czarne* na tle wątku ze wspomnień dzieciństwa uwydatnia pesymistyczny pogląd na życie i tragiczną postawę moralną autora; tytułowy szkic powieściowy, najlepszy z tych utworów, przedstawia środowisko wielkomiejskie w powojennej Polsce, w sposób poniekąd przypominający Perzyńskiego, ale oparty na samodzielnej obserwacji i opracowaniu przedmiotu, gdzieniegdzie już podejmowanego, ale jeszcze niewyzyskanego. Zdolność wynajdywania świeżych lub niezużytych tematów, trafna intuicja psychologiczna i dobra proza literacka stanowią również o wartości następnych książek Rymkiewicza. Niestety, w *Prawie do miłości* (1931), powieści na tle zagadnień miłości i małżeństwa, przejaskrawiona tendencja wypacza linję artyzmu. W *Eksmisji* (1933) motyw bezrobocia, znowu zbyt tendencyjnie przeciwstawiony dobrobytowi, jest zarazem osłabiony niezaradnością bohatera, co jednak dało pole do ożywienia społecznego reportażu powieściowego pogłębieniem psychologicznem.

Wspólną zaletą utworów Rymkiewicza jest dobra znajomość współczesnego życia urzędniczego. Powieść nowoczesna stała się narzędziem swobodnego wypowiadania się o wszelkich sprawach i zagadnieniach. Sprowadza to ją nieraz na pogranicze publicystyki. Np. *Alkohol* (1932) ARTURA PRĘDSKIEGO. Dla życiowego uzasadnienia tezy o zgubnych wpływach alkoholu przedstawił tu autor świeży i oryginalnie skomplikowany temat. Niedola niewprowadzonego na rynek literata i twórcza impotencja literata żyjącego dawną sławą stanowią podłoże społeczne cichej spółki literackiej. Stąd wynika konflikt wewnętrzny po stronie wyzyskiwanego, pogłębiony przez miłość do żony tamtego, przechodzącej jednocześnie przełom uczuciowy, wywołany odkryciem tajemnicy odnowionego powodzenia jej męża. Mocno przejaskrawiony naturalizm w opisie sytuacji, rozpoczynającej powieść, ulega następnie stłumieniu. Wpleciona w tekst próba niedocenianego talentu bynajmniej nie przekonywa, choć wyróżniła ją cenzura konfiskatą kilku zwrotów odrażająco niesmacznych. Mimo zastrzeżeń, ten artystycznie niedojrzały utwór odznacza się nasyceniem treści kulturalnej, nowoczesnością postawy myślowej i świeżą tematyką. Pod względem opracowania lepiej wypadła druga z kolei powieść Prędskiego: *Ciąg dalszy* (1932). Wprawdzie beznadziejność położenia zdemobilizowanego po wojnie żołnierza jest wątkiem wielokrotnie już podejmowanym we współczesnej literaturze europejskiej, zwłaszcza niemieckiej, m. in. przez Remarque'a, Renna, Rotha, jednak Prędski dał nowy i przekonywający obraz rzeczywistości, w którym dzieje psychiki bohatera dobrze się łączą z prostotą ram życiowych, w jakie je wprawiono. Być może, iż jest to stylizacja na temat Baryki z *Przedwiośnia*, przetworzona w dwóch kierunkach: demokratycznym i kosmopolitycznym. Bądź co bądź odczuwa się tu zależność autora od wrażeń atmosfery „literackiej". *Bełłowski, zredukowany...* (1933) jest opowiadaniem osnutem na głośnej tragedji żyrardowskiej, ale wątek, dokładnie znany z reportaży dziennikarskich i z rozprawy sądowej, rozszerzył Prędski o fabułę miłosną, aby w ten sposób ułatwić pogłębienie interpretacji psychologicznej. Zbyt wy-

raźne źródło życiowe przy jednoczesnych odstępstwach od znanych skądinąd faktów osłabia ekspresję tego zręcznie zbudowanego i zajmująco napisanego szkicu powieściowego. Pomieszanie zaś fikcji psychologiczno-realistycznej z faktograficznym naturalizmem, występujące wogóle u Prędskiego i poniekąd u Rymkiewicza, budzi wrażenie braku świadomej koncepcji artystycznej, czyli jakiejś niezdecydowanej połowiczności. Konsekwentnymi przedstawicielami rzeczowości są natomiast Zbigniew Uniłowski i Adolf Rudnicki.

Wspólny pokój (1932) ZBIGNIEWA UNIŁOWSKIEGO spotkał się z wręcz sprzecznemi ocenami krytycznemi. Poniekąd zawinił autor, zbytecznie wprowadzając bezpośrednie porachunki i wycieczki osobiste i, co gorzej, w przedstawionych w powieści paszkwilowych charakterystykach ludzi rzeczywistych pod ledwo zmienionemi nazwiskami. Ten posmak skandalu literackiego wzmogła jeszcze konfiskata książki, co odrazu ją rozreklamowało. Gdy jednak Piwiński widział w niej „typowy przykład pierwocin literackich“, Gruszecka uznaje ją za „rzecz zupełnie nieprzeciętną“. Przedmiotem *Wspólnego pokoju* jest życie cyganerji artystycznej, przyczem autor odkrywa jej zupełnie nowe oblicze współczesne na tle nędzy proletarjackiego bytowania, skupiającego w jednem ciasnem mieszkanku warszawskiem bardzo rozmaite gatunki ludzkości. „Wielka prostota opowiadania, — pisze Aniela Gruszecka — niesadzenie się na żadne efekciarskie chwyty są bardzo skutecznym sposobem — coś jak łatwość i swoboda towarzyska — zbliżenia czytelnika ze światem powieści. Spostrzegamy nagle, że ta jakby nieco sztywna prostota i łatwość otoczyły nas jednak bardzo plastycznym i żywym światem. Doskonałe postaci: każdy z trzech studentów, głupi leśnik, erotoman medyk i kujon prawnik, bardzo wdzięcznie i co do swojej dobroci i co do rysów prostactwa utrzymana w formie Teodozja, rześka Felicja, Zygmunt, Dziadzia — wszystko to wchodzi w tok powieści z naturalnością i swobodą, będącą w beletrystyce udziałem najwnikliwiej przemyślanej całości. Albo bardzo intensywnie czutej — nietylko znanej — przez autora rzeczywistości. Takie warunki miewa

rzeczywistość własnych wspomnień, biograficzna. Dlatego może tak zawodne bywają doskonałe „pierwsze dzieła“, początki literackie tych autorów, którzy zaczynają od materjału biograficznego. Ta doskonała całość nastroju, umiar figur, żywa bezpośredniość — to wszystko nagle, w następnem dziele, już zwolnionem z rygorów rzeczy przeżytych z bezinteresowną pod względem literackim intensywnością, zanika, albo nie może dać rady oporowi materjału. Powieść Uniłowskiego wygląda w pewnej mierze na rzecz biograficzną, ale posiada cechy sięgające chyba poza stosunek do tego specjalnie materjału, wynikające raczej z charakteru, z rodzaju inteligencji i sposobu używania talentu autora. Przedewszystkiem brak wszelkiego efekciarstwa. Bezkompromisowa prostota. Świadomość tego trzymania się naturalności tonu okazuje się choćby z wystrzegania się także w języku wszystkiego, coby mogło trącić sztucznością. Ludzie mówią tak, jak się mówi. Także te słowa, które autor wykropkowuje. To nie jest lubowanie się w trywjalności wyrażenia, używanie jej jako namiastki tężyzny. Autor nie szuka w tem żadnej ozdoby, żadnego stylizowania się na rozmachanego brawurowca. Nie jest mu potrzebna trywjalność, jest mu potrzebna prawdziwość tonu. Proszę zwrócić uwagę na różnicę zasadniczą tych dwu rzeczy. Wykluczenie wszelkiego czyto sentymentalizmu, czy patosu: np. choroba i śmierć Lucjana — ileż tam sposobności! Iluż starszych i młodszych między uznanymi nauśmiechałoby się przez łzy czy naustawiało głębinowo-szczytowych spojrzeń! Ale we *Wspólnym pokoju* pozostają te pod ręką leżące okazje zupełnie nietknięte. Wszystko idzie w tym samym tonie bezwzględnej naturalności i prostoty. Ale nie należy sądzić, że ta wstrzemięźliwość wynika z ubóstwa. Autor umie widzieć i dać obraz, wiele opisów jest zupełnie doskonałych (np. wszystko o kotku)... Cała ta prostota i wstrzemięźliwość środków daje doskonały rezultat w przedstawieniu charakterów postaci i stosunków między niemi. Żadnych pseudo-głębi, żadnego patosu czy poetyzowań. Materjał ludzki ujęty jest — tak jak pospolitość i prostactwa codziennego języka i trywjalności wspólnego mieszkania — nie pod kątem efek-

townych stylizowań, tylko nienaruszalności odnoszonych przez autora wrażeń". W dalszym ciągu cytowana autorka poddaje rozbiorowi sens ideowy powieści, aby tak sformułować wniosek ostateczny: „że się ten wspólny pokój nie staje piekłem, to dowodzi zasadniczej dodatniości jego mieszkańców. I to wrażenie zostaje: jak emanacja wątłego, ale przecież realnego światła w tej atmosferze. Razem z nieustannie trzymaną w tonie linją roboty autora łączy się to ostatecznie w jakąś niezwykle uczciwą, dodatnią całość. Bez efekciarstwa, bez pozy, bez karjerowiczostwa przeprowadzona prosto i czysto gra całości i to jej ostateczne podsumowanie: *źle się dzieje, ale polepszyć tylko warunki...*" Następna książka Uniłowskiego: *Człowiek w oknie* (1933) jest już napisana w zupełnie innym stylu. Są to opowiadania o bardzo wyszukanej formie groteskowo-fantastycznej, osiągającej nieraz duży artyzm ekspresji. I w tematyce mamy tu do czynienia z wyrafinowaną wyobraźnią. W stosunku do *Wspólnego pokoju* znowu tu można zauważyć jakgdyby ucieczkę od rzeczywistości w świat fantastyki. Natomiast w głośnym *Dniu rekruta* (druk. w *Wiadomościach Literackich,* 1934) oraz we wrażeniach z pobytu w Brazylji (tamże, 1935) nawraca Uniłowski do tej „nowej rzeczowości", której we *Wspólnym pokoju* dał jedną z najlepszych prób literackich.

Powrotna fala naturalizmu prowadzi do szerokiego korzystania z materjału bezpośredniej rzeczywistości społecznej, co nieraz wywołuje nieporozumienia artystyczne, najczęściej wynikające nietyle ze świadomego zamiaru twórczego, bo ten znalazłby właściwsze ujście, ile z niepożądanego pośpiechu, czy z chęci dorównania krokiem dziennikarskiej prężności. Odbija się to przedewszystkiem na kompozycji, ale co za tem idzie, także na koncentracji myśli twórczej, której zaniedbanie osłabia siłę oddziaływania utworu na czytelnika. Przykładem charakterystycznym są dwie powieści ADOLFA RUDNICKIEGO: *Szczury* (1932) i *Żołnierze* (1933). Talent to bezwątpienia wybitny, rozporządzający czule wyostrzoną spostrzegawczością widzenia, dogłębną wnikliwością analizy charakterologicznej i psychologicznej, odrębną a rzadką zdol-

nością odkrywania społecznego mechanizmu życia, niemałą już siłą oryginalnego artyzmu ekspresji. W *Szczurach* koszmarny świat ponurych snów, ciążący nad próżniaczem życiem młodzieńca, wrośniętego w atmosferę prowincjonalnego zaścianka, znalazł wyraz wręcz opętańczego tragizmu, żywo przypominającego przedwojenne wzory rosyjskie ze szkoły Dostojewskiego *(Biesy!)*, ale przez autora samodzielnie przyswojone i odświeżone najnowszemi środkami ekspresjonistyczno - surrealistycznemi, stosowanemi najczęściej z trafnym umiarem świadomego swych celów artyzmu. W *Żołnierzach* naturalistycznie wystudjowany i pewną ręką opisany obraz życia rekruckiego, zachowując niemniejszą niż w *Szczurach* siłę ekspresji, znamionuje jakby celowy zwrot do realistycznej wierności, a zarazem do jaśniejszej przejrzystości wyrazu, nabierającego podobnych cech rzeczowej prostoty, jakie ma Uniłowski we *Wspólnym pokoju*. W *Żołnierzach* lepiej występuje podstawa konstrukcyjna, oparta na rozwoju psychologicznym człowieka na tle jego stosunku do środowiska społecznego, które w *Szczurach* usiłuje on przezwyciężyć, a do którego w *Żołnierzach*, w specjalnych warunkach wychowawczych, zmuszony jest się przystosować. Zwłaszcza w *Żołnierzach* zadanie to autor rozwiązał wręcz doskonale, w ramach najcelowiej zbudowanej i logicznie przeprowadzonej kompozycji. Ale dążenie do stworzenia naturalistycznie pojętego dokumentu życia usunęło tu zupełnie na bok ów polot wyobraźni, który *Szczurom* nadał intensywniejszą, choć też niezupełną, wizję wewnętrznej prawdy ludzkiej, zniewalającą czytelnika temi niezawodnemi środkami, jakiemi dla epiki zawsze pozostanie lepiej lub gorzej postawiona akcja, związana indywidualnemi losami człowieka.

78.

Twórczość dramatyczna w odrodzonej Polsce nie osiąga tego, co poezja i powieść, rozkwitu. Chodzi tu jednak głównie o stosunek ilościowy. Bo skoro się wspomni nazwiska K. H. Rostworowskiego, St. Ign. Witkiewicza i poniekąd Z. Nałkowskiej, biadania na temat upadku sztuki dramatycznej okazują się conajmniej przesadne. Obok wymienionych, jako wybitny twórca dramatu staje również JERZY SZANIAWSKI (ur. 1887). Pierwszemi jego próbami literackiemi były nowele, drukowane od roku 1912 w czasopismach warszawskich. Osobno wydał dwa tomy utworów powieściowych: *Miłość i rzeczy poważne* (1924) oraz *Łgarze pod Złotą Kotwicą* (1928), ale już od roku 1917, czyli od daty wystawienia *Murzyna* w warszawskim Teatrze Polskim, Szaniawski zajmuje się głównie twórczością dramatyczną.

W *Murzynie* autor przedstawił dziecko natury w konflikcie ze zgniłym światem cywilizacji. Skoro próbą odświeżenia tego zagadnienia nawiązał poniekąd do idei J. J. Rousseau'a, to i w całej swej twórczości zachował na stałe romantyczny stosunek do świata. Wizje dramatyczne Szaniawskiego dzieją się zazwyczaj na tle przeciwstawienia: artysta a świat, marzenie a rzeczywistość, tęsknota za ideałem a jego nieosiągalność. Naprawdę sprawy te nie wyglądają tak prosto. Stawiane przez Szaniawskiego zagadnienia nie rozwiązują się tragicznie. Podlegają one przystosowaniu do życia praktycznego, choćby kosztem poświęcenia, sięgającego wymiarów aż metafizycznych. Wszelako problematyka pomysłów dramatycznych Szaniawskiego ma zawsze charakter wybitnie idealistyczny.

Szaniawski w swych utworach celowo wprowadza

na scenę postaci codzienne, szare, tuzinkowe, przemawiające językiem powszednim, choć nader starannie cieniowanym. Właściwy konflikt dramatyczny rozgrywa się w duszy ludzkiej, ujawniając się nazewnątrz fragmentarycznie, w niedomówieniach lub przemilczeniach. Rzecby można, iż w utworach Szaniawskiego milczenie, zgodnie ze znaną teorją Norwida, stało się istotną częścią mowy. Dramaty Szaniawskiego mają też jakieś podobieństwo do świeżo wydanych komedyj Norwida (zwłaszcza: *Pierścień wielkiej damy),* a co za tem idzie, do teatru Musseta i poniekąd do tych arcydzieł komedjowych Fredry, które Boy-Żeleński zestawia z musselowskiemi. Najbliższe pokrewieństwo duchowe łączy Szaniawskiego z Rittnerem, od którego jednak autor *Ptaka* odbiega techniką artyzmu. Albowiem Szaniawski — jak dobrze to określił Władysław Rabski — „ma własną lampkę ducha i własny reflektor: może w tej lampie jest trochę rittnerowskiej oliwy, ale szkła, abażury, soczewki są jego niepodzielną własnością".

Ów czynnik przemilczenia, doprowadzony do mistrzowstwa w utworach późniejszych, zwłaszcza w *Adwokacie i różach,* objawił się bardzo wyraźnie już w *Ewie* (1921). Zagadnienie trójkąta małżeńskiego zostało tu celowo niedociągnięte, zatrzymane w marzeniu kobiety, iż raczej się domyślamy, niż jesteśmy widzami istotnie głębokiego przeżycia duchowego. Wogóle, w twórczości Szaniawskiego sprawy erotyczne są otoczone atmosferą uwznioślonej czystości, jeśli zaś występuje wiarołomstwo, jest szczegółem jakby ubocznym, usuniętym poza akcję sceniczną. Ten idealizm uczuć przejawił się najoczywiściej w *Papierowym kochanku* (1920). Boy-Żeleński porównywał *Papierowego kochanka* z *Panem Geldhabem* Fredry, tę wszakże podnosząc różnicę, że fredrowski snob szlachetczyzny stał się u Szaniawskiego snobem sztuki, zaś kapryśna Nelly wielkie zrobiła postępy „od czasu swej cioteczncj babki, Flory Geldhabówny". Ale tę baśń o Pierrocie i Kołombinie, jaką jest *Papierowy kochanek,* nazwaćby można raczej balladą dramatyczną, niż komedją. Zarzucana jej wątłość akcji w dobrej realizacji scenicznej niknie, wynagradza ją bowiem piękno poetyckiego li-

ryzmu, ujmujący wdzięk groteskowo-baśniowej wizji, rozśpiewana uczuciowość miłosna, radosne pokonanie granicy pomiędzy rzeczywistością a marzeniem. Jak zazwyczaj u Szaniawskiego, mamy i tu do czynienia z symbolem, mianowicie z zagadnieniem prawdy i złudzenia, życia i poezji, więc poza wdzięcznym uśmiechem beztroski ukrywa się głębsze znaczenie, i to nawet o wymowie raczej pesymistycznej.

Symbolizm Szaniawskiego wystąpił najszerzej w *Lekkoduchu* (1923). Wywołało to nawet nieporozumienie u niektórych krytyków, odnoszących się do tego utworu z dużemi zastrzeżeniami, lub conajmniej z powściągliwym chłodem. Widownia została tu zaskoczona skrajnością kontrastu między aktem I-ym, przedstawiającym naturalistyczny wycinek beznadziejnie pospolitej szarzyzny życia, a aktem II-im, żywiołowym objawem tęsknoty za nieznanem, wybuchem entuzjazmu, przezwyciężającego wszelkie przeszkody i zrywającego więzy z niepowstrzymanym rozmachem młodości. To biegunowe przeciwstawienie atmosfery obu tych aktów nie uderzałoby zresztą swą niewspółmiernością, gdyby nie wręcz odmienna technika wizji artystycznej, jaką zastosował tu Szaniawski, wprowadzając w akcie II-im świat z nieprawdziwego zdarzenia. Boy-Żeleński świat postaci dramatycznych Szaniawskiego zestawił ze światem lalek, dzieci i pierrotów z obrazów Witołda Wojtkiewicza, mówiąc, że w ten świat „zabłąkany dorosły *poważny* człowiek przemienia się w groteskową maszkarę“. Otóż, w *Lekkoduchu* rzecz ma się naodwrót, bo właśnie w świat ludzi przeciętnych wkracza tu świat baśni. Wkońcu jednak, w akcie III-im wszystko powraca do powszedniego ładu i tylko w górze słychać warkot aeroplanu, którym odjeżdża w przestrzeń lotnik, co w akcie II-im takiego narobił bigosu. Zwycięża banalność. Marzeniu pozostaje tęsknota za tą bujnością życia, która przez chwilę była rzeczywistością.

W różnych swych utworach Szaniawski podejmuje zagadnienia pokrewne, wciąż poszukując nowego i doskonalszego wyrazu artystycznego. Poświadczeniem tego dążenia jest także wielka ekonomja środków technicznych, do jakiej dochodzi Szaniawski w dramatach późniejszych,

aby za pomocą pozornej prostoty dialogu i akcji wyrażać najgłębszą tęsknotę człowieka za ideałem, słowem, aby świat marzenia wcielać w rzeczywistość istnienia. Pełną i dojrzałą ekspresję swej odrębnej postawy twórczej osiągnął Szaniawski w trzech następnych z kolei dramatach: *Ptak* (1923), *Żeglarz* (1925), *Adwokat i róże* (1929, odznaczony państwową nagrodą literacką).

Z powodu *Ptaka* powiedział Boy-Żeleński, iż jako opanowanie przez Szaniawskiego własnej techniki, utwór ten jest dziełem majstra. Dodać należy, iż w twórczości autora *Ptak* zajmuje stanowisko wybitne także dzięki świetnej charakterystyce obszernego zastępu wprowadzonych na scenę postaci i wogóle środowiska, jakiem tu jest miasteczko, czyli prowincja. W sztuce tej, najczyściej komedjowej w twórczości Szaniawskiego, uwydatnił się najlepiej humor autora, osiągający, zwłaszcza w niektórych scenach, poziom bardzo wysokiego artyzmu. Przy *Ptaku* może być właśnie mowa o porównaniu z Fredrą. Cała przedstawiona tu rada małomiejska wraz z burmistrzem i żądnym nowinek sekretarzem dała wyjątkowo korzystne pole komizmowi. Do scen wszakże o najwdzięczniejszych akcentach pogodnego humoru należą partje studenta z burmistrzanką, gdzie komizm sytuacyjny prześwietlono poezją najczystszej wody, z nastrojowego zaś liryzmu, dzięki wprowadzonemu doń komizmowi, odpadł wszelki nalot czułostkowości. Odwieczna tęsknota za nieznanem, snująca się przez cały dramat, występuje nietylko u młodych, bo i starzy rajcy miejscy odgrzebują tlące się na dnie ich dusz iskierki wznioślejszych pragnień. Wszystko jest tu utrzymane w doskonałym umiarze, odtworzone z wręcz matematyczną ekonomją słowa i gestu, ujęte w ramy świetnie zbudowanej akcji, wyrażone z pełnem odczuciem życiowego prawdopodobieństwa i z niemniej szczerą prawdą artyzmu.

Sprawa stosunku ideału do rzeczywistości wchodzi na odmienną płaszczyznę w *Żeglarzu*, którego treścią jest ibsenowskie zagadnienie prawdy i kłamstwa w życiu. Dramatem tym Szaniawski wkracza w dziedzinę socjologji. Sprawa kapitana Nuta nie jest już tylko przedmiotem jednostki, lecz staje się czynnikiem o znaczeniu ogólnem.

Węzeł dramatyczny został wysnuty z tego samego wątku myślowego, z jakim zmagał się Wyspiański w swej walce z Genjuszem w *Wyzwoleniu,* a co na innej płaszczyźnie postawił niedawno Boy-Żeleński, gdy wystąpił do walki z tak przez niego nazwanem „bronzownictwem". Okryte niedomówieniem zakończenie *Żeglarza,* ze świetnie pomyślaną sytuacją kapitana Nuta, asystującego przy własnej apoteozie pośmiertnej, rozmyślnie pozostawił autor bez rozstrzygnięcia. Szermierz prawdy cofa się w ostatniej chwili przed zamiarem odkrycia ogółowi rzeczywistego stanu sprawy, sam zaś mimowolny i zupełnie niezasłużony bohater ubóstwienia chyli głowę przed przedstawiającym go posągiem, symbolizującym potęgę sztuki. Pełne ironji zakończenie pozostawia widza w niepewności, co jednego z krytyków zaprowadziło nawet do wniosku, przypisującego autorowi sławienie legendy, jako opartej na prawie pieśni gminnej, trwalszej więc realniejszej od życia. Nie wyjawiając jasno swej właściwej intencji, treścią swego utworu Szaniawski nie upoważnił jednak do pomawiania go o taką właśnie tendencję. Przemilczeniem swojem wyraził raczej przekornie ironiczne bagatelizowanie spraw praktycznych, ustępujących na dalszy plan wobec jedynej w danej chwili rzeczywistości, jaką podczas odsłonięcia posągu staje się wrażenie, wywołane przez dzieło sztuki. Zwycięstwo pomnik odnosi nie jako uosobienie legendy, przecież fałszywej, lecz jako objaw zaklętej w nim woli artysty. Tylko taka interpretacja wynika z treści dramatu i z roli, jaką odgrywa w nim rzeźbiarz.

Wątpliwości interpretacyjne, jakie może nasuwać zakończenie *Żeglarza,* nie występują już w stosunku do *Adwokata i róż,* mimo że w tym utworze autor przeniósł konflikt dramatyczny całkowicie w głąb duszy swego bohatera. Osiągnął tu Szaniawski najwyższy w dotychczasowej swej twórczości stopień napięcia dramatycznego, prowadząc doń drogą wywoływania aż wyrafinowanych nastrojów, płynących z tajemniczości niedomówień i przemilczeń. Konsekwentnie przemyślana postać Mecenasa, wyrażającego szczytowe udoskonalenie ducha ludzkiego, o wzniośle stoickiej postawie uczuciowej, drga pełnemi

barwami prawdy psychologicznej i może być zaliczona do najświetniejszych rozwiązań artystycznych trudności, jakie stawia zamiar dramatycznego wcielenia ideału. Z podziwu godnem mistrzostwem uniknął tu Szaniawski niebezpieczeństwa nazbyt literackiego ujęcia przedmiotu. Stworzył charakterystykę o niedającej się zaprzeczyć prawdzie życiowej i artystycznej. Żadna też nie budzi się wątpliwość co do tego, że sytuacja zmierzająca do tragedji rozpływa się w atmosferze umoralniającej wzniosłości, jaką Mecenas promieniuje na otoczenie siłą swej duchowej postawy, zwycięsko wychodzącej z próby wartości zasad, nawet w sprawie rozgrywającej się na najbardziej „własnem podwórku".

Tylko trzy ostatnio tu omówione utwory uznał autor za zasługujące na zamieszczenie w pierwszem wydaniu drukiem wyboru swych dramatów (1930). Następny z kolei dramat Szaniawskiego: *Fortepian* (1931) wywarł słabsze wrażenie. W krytyce podnoszono nawet, iż niedomówienia stały się tu niedomyśleniem. Zagadnienie idealizmu, wstawione w ramy zbyt brutalnego realizmu, wypadło nieco cudacznie, a groteskowość wątpliwych sytuacyj życiowych nie otrzymała tego uzasadnienia, jakiem w poprzednich utworach Szaniawskiego była atmosfera poezji. *Fortepian* okazał się wszakże zwrotem w twórczości autora do realizmu psychologicznego. Dojrzałem w tym nowym rodzaju Szaniawskiego dziełem jest *Most* (1933). Budowa dramatu opiera się tu wyłącznie na bezpośredniej wymowie faktów. Centralna postać starego przewoźnika, łączącego w swej duszy skrajne możliwości życiowe, jednakowo silne pogotowie do zbrodni i bohaterskiego poświęcenia, co wyładowuje się zależnie od okoliczności, została stworzona z niepospolitym realizmem. W istocie powraca tu znowu zagadnienie, podjęte kiedyś w *Murzynie,* pierwszym utworze dramatycznym Szaniawskiego, ale teraz oświetlone z dalszego dystansu, na szerszem tle ogólnoludzkiem i z większą śmiałością w docieraniu do prawdy człowieka. Wszelako i tutaj bliższe prawdy okazują się żywiołowe dzieci natury, gdy w człowieku cywilizowanym występuje tchórzliwa skłonność do wymijania otwartych konfliktów, czyli wewnętrzne zakłama-

nie. I nadal toczy się tu rzecz o obronę prawa do idealizmu. Ostatnio, w *Krysi* (1935) podjął Szaniawski temat z psychologji uczuć religijnych, przyczem zagadnienie wiary w cud postawił także na tle socjologicznem, wprowadzając do dramatu zbiorową charakterystykę tłumu. Szeroko eksponowana problematyka nie znalazła tu jednak dostatecznego pogłębienia i przekonywającej ekspresji.

Gdy w *Adwokacie i różach,* jeden z uczniów Mecenasa, młody adept symbolicznej hodowli róż, odchodzi za majakiem przygody, pozostawiając swemu mistrzowi wypielęgnowany przez siebie kwiat, Mecenas ma prawo powiedzieć z całą szczerością i z zupełnem przeświadczeniem o prawdzie swych słów: „Mogę, jak wróż, patrząc na tę różę, widzieć jego przyszłość... Widzę, że już odszukał w moim ogrodzie ten punkt wysoki, z którego można dojrzeć zarysy widoków tak pięknych, że kto raz je ujrzał, ten do nich powróci. Znam wartość swoich róż... nie są one doskonałe, o, wiem o tem, ale mają w sobie tęsknotę do doskonałości. Tę właśnie tęsknotę z mojego ogrodu widzę w tej róży". Takim ogrodem róż jest właśnie twórczość Jerzego Szaniawskiego, od pierwszego szczepu, jakim był *Murzyn,* osiągająca coraz lepsze wyniki w uszlachetnianiu i doskonaleniu swego gatunku, zdążająca do świadomie wytkniętego celu życia i sztuki, z całym wysiłkiem intuicji artystycznej i z mądrem zrozumieniem swych zadań walcząca o zwycięstwo ideału.

Barwą duchowego oblicza i upodobaniem w technice symboliczno-nastrojowej do Szaniawskiego zbliża się ANDRZEJ RYBICKI (ur. 1897). Zbiorowe wydanie wyboru trzech utworów dramatycznych: *Kostjum Arlekina — Dzień dobry — Biała Sowa* (1931) daje nam poznać w Rybickim pisarza o poważnych ambicjach artystycznych i umysłowych. Na jego dążeniu do poszukiwania nowych dróg ciążą wszakże rozmaite wzory literackie, zarówno od strony Ibsena jak i Maeterlincka, poniekąd też Krasiński. Atoli sposób uosabiania symboliki stanów duchowych, wznoszenia subjektywnych nastrojów lirycznych do wysokości prawd ogólnych i su-

gestywnego nasycenia atmosfery psychicznej tchnieniem metafizycznem, posiada już znamiona odrębnej i samodzielnej indywidualności twórczej. Właściwości te pokrywają też pewne braki realizmu w charakterystyce osób, chociaż są one dobrze zróżnicowane, trafnie przeciwstawione i konsekwentnie wytrzymane. Zresztą w dramacie Rybickiego idzie nietyle o postaci i ich psychologję, ile o zagadnienia filozoficzne i społeczne i ich życiową aktualność w wymiarach ogólnoludzkich. Trzeba przyznać, że udało się autorowi sprawy te udramatyzować z dużem poczuciem sceniczności, aczkolwiek wynikający z założenia abstrakcjonizm niekiedy szkodzi, może najwięcej w mimowolnej grotesce wątku społecznego w *Dzień dobry*, gdzie zresztą zawinić mógł wpływ *Nieboskiej komedji*. Główną siłą niewątpliwego talentu Rybickiego jest świeży polot rzetelnie poetyckiej wyobraźni na usługach żywej pracy myślowej. Pozwala to rokować, że Rybicki stworzy dzieło, którem całkowicie zasłuży na nazwę polskiego Claudela.

Literacka ocena twórczości dramatycznej jest bardzo utrudniona wskutek niedostępności tekstów tych utworów, które są znane tylko z przedstawienia teatralnego. Wprawdzie dramat jest przeznaczony na scenę i najbardziej miarodajną jego oceną jest próba sceny, ale optyką sceniczną rządzą odmienne prawa, niż reakcją czytelnika na ten sam utwór poznawany z tekstu drukowanego. Pozatem brak wydań utworów dramatycznych nie pozwala na ich bliższą analizę literacką, którąby mogła być niezależna od sugestji, stwarzanej w teatrze przez sztukę aktora, reżysera, dekoratora i inscenizatora. Twórczość dramatyczna w swej całości wymaga więc odrębnych kryterjów oceny, w których rozstrzygają nietylko wartości literackie. Ograniczając się w naszym wykładzie do spraw literatury, chociaż najszerzej pojętych, w stosunku do twórczości dramatycznej zmuszeni jesteśmy poprzestać na wskazaniu tylko niektórych zjawisk, posiadających wyraźne zalety literackie. Co zaś do przeglądu współczesnego repertuaru polskiego, odesłać trzeba do wydanych osobno zbiorów recenzyj teatralnych. Wymienić z nich zwłaszcza należy Boya-Żeleńskiego:

10 tomów *Flirtu z Melpomeną* (1920 i nast., recenzje z premjer krakowskich 1919—1922 i z premjer warszawskich od roku 1923) i ich ciąg dalszy pod odrębnemi tytułami: *Okno na życie, Ludzie i bydlątka, Reflektorem w serce, Romans cieniów* (1935), Jana Lorentowicza tomy IV i V *Dwudziestu lat teatru* (1935, recenzje z premjer warszawskich), Władysława Rabskiego: *Teatr po wojnie* (1925, premjery warszawskie 1918—1924), Stefana Papée: *Teatr współczesny* (1931, premjery poznańskie 1922—1931). Nadto materjał od roku 1932 jest także objęty *Rocznikiem Literackim*.

Poza autorami, o których twórczości dramatycznej zdaje się sprawę na innych miejscach niniejszego obrazu, bardzo ciekawie zapowiadał się talent BOGDANA KATERWY (pseudonim Szczepana Jeleńskiego, ur. 1881). Zwłaszcza jego *Przechodzień* (1920), subtelna komedja psychologiczna, zwróciła uwagę poważną kulturą artystyczną, dużym polotem pogodnej poezji i mistrzowskiem opanowaniem techniki nastrojowej. O utworze tym pisał Władysław Rabski, że jest to „sztuka bez cieni. Jest to jakby królestwo białego ducha. Jakby spowiedź bezgranicznej wiary w zwycięstwo dobra, w świętość człowieczeństwa“. Na polu komedji społecznej duże nadzieje rokował MIECZYSŁAW FIJAŁKOWSKI (ur. 1888), który w *Panu Pośle* (1919) dał dobrze wystudjowany i oryginalnie postawiony nowy typ powojennego chłopa polskiego. Następne utwory tego nadal cieszącego się powodzeniem pisarza scenicznego nie wnoszą już jednak wybitniejszych wartości literackich. Współczesne przemiany życia chłopskiego wraz z narastającem w nich poczuciem ducha obywatelskiego świeżo pokazał JÓZEF RĄCZKOWSKI w komedji: *Polityka i miłość* (1925). KAZIMIERZ LECZYCKI, znany przedtem z prowincjonalnych powieści publicystycznych (*Państewko*, 1928), duży rozgłos zyskał *Sztubą* (1931), żywo uchwyconym i posiadającym mocną wymowę społeczną dramatem szkolnym, ale następny utwór dramatyczny tego autora odsłania mielizny powierzchownego talentu. Aż do przesady wychwalano *Teorję Einsteina* (1934; druk. w tygodniku *Prosto z Mostu*, 1935; odznacz. nagrodą drama-

tyczną im. Leona Reynela), ANTONIEGO CWOJDZIŃSKIEGO, komedję o świetnem wyczuciu optyki scenicznej, co potwierdziło jej duże powodzenie teatralne. Sam pomysł wprowadzenia na scenę aktualnego zagadnienia naukowego jest niewątpliwie śmiały i szczęśliwy, lecz jego wykonanie zostało myślowo zbyt ułatwione, pogodzenie nauki z objawieniem religijnem jest zanadto zręczne, aby mogło być dostatecznie pogłębione. A właśnie brak pogłębienia myślowego i artystycznego w przeciętnym nowym repertuarze teatralnym jest uzasadnioną podstawą biadań na temat obniżenia poziomu naszej powojennej twórczości dramatycznej.

79.

— — — — — — chodzi o to —
i to chcę ujrzeć w pieśni waszej —
— by to co wzmaga się tęsknotą,
nadzieją, wiarą czy marzeniem —
znalazło pełną swą odpowiedź —
— by twórczość to nie była spowiedź,
spowiedź jednostki, osobista —
mglista, a choćby nawet uroczysta — —
— nie styl, efemerydyczna moda —
— słuchacza szkoda, czasu szkoda —
lecz właśnie ta ogólna treść,
która ma wzwyżać, w wieczność wieść —
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
nie słów na wiatr rzucanie —
lecz sztuka — jako zwiastowanie —
lecz sztuka — jako nauczanie —
lecz sztuka — jako zmartwychwstanie —
— — — — — — — — —

Słowa te, z dramatu *Wigilja* (1927), wypowiedziane przez Grzegorza do przyjaciół-poetów, uznać można za wyznanie wiary autora, którego twórczość na tle współczesnej poezji polskiej jest zjawiskiem zupełnie odrębnem, swemi uczuciowo-ideowemi korzeniami głęboko wrośniętem w glebę romantyzmu. EMIL ZEGADŁOWICZ (ur. 1888), o którym tu mowa, przeciwstawił się bowiem powojennym prądom literackim nietylko jako poeta wsi, choć bynajmniej nie poeta ludowy, lecz wogóle odmienną postawą duchową. Z rodziny narodowo mieszanej, po ojcu z Rusinów a po matce z Czechów, wychowany w atmosferze Beskidu śląskiego i poezji młodopolskiej, twórca *Dziewann* ma w swej duszy jakby wzmożone cechy słowiańskie: rozlewne marzycielstwo, panteistyczny kult przyrody, idealistyczną wiarę w pierwotne siły ludowe, ale i prometejskie ambicje duchowego przy-

wódcy. Powołanie poety poczuł w sobie zawczasu, a pierwszy zbiór poezyj wydał drukiem w dwudziestym roku życia (w książce zbiorowej: *Tententy* i osobno p. t. *Drogą życia,* 1908). Znać w nich wyraźne ślady ulegania wpływom *Hymnów* Kasprowicza. Objaw o tyle znamienny, że i w dojrzałym okresie twórczości Zegadłowicza ten sam mistrz pozostanie mu nadal bliski, choć już raczej przez *Księgę ubogich* i *Mój świat. Siedem pieśni zgrzebnych o Janie Kasprowiczu* (1927) było zapewne nietylko wyrazem pośmiertnego hołdu, lecz i zadośćuczynieniem wewnętrznej potrzebie duchowej poety, dochodzącej tu aż do kontemplacyjnego zanurzenia się w cudzem dziele. W następnych po *Tententach* poematach: *Nad rzeką* (1910) i *Powrót* (1911) podlega Zegadłowicz najsilniej wpływowi Słowackiego. Ale już w obszernym zbiorze poezyj z lat 1910—1915: *Imagines* (1919) daje świadectwo wręcz doskonałego opanowania bardzo rozległej skali techniki poetyckiej. Z poza formalnych wartości, zdobywanych przez wytrwałego adepta w rzemiośle poetyckiem, przebija się idealistyczny pogląd na świat. Odnajdujemy tu również to umiłowanie przyrody, jakie będzie przeważającą cechą w głównych dziełach poety. Na drodze swej twórczości, poszukując duchów pokrewnych, sięgnie Zegadłowicz po *Tematy chińskie* (1919; również: *Zegar słoneczny w chińskim ogrodzie,* 1928), przejściowo (wspólnie z Edwardem Kozikowskim) spróbuje odtworzyć egzotyzm poezji murzyńskiej (*Niam niam,* 1923), ostatnio wreszcie zwróci się także do przekładów poetów rumuńskich (antologja *Tematy rumuńskie,* 1931; *Wybór poezyj i poematów* Mihaila Eminescu, 1933). Na tem tle, wyrażającem rozpiętość wrażliwości duchowej, momentem pogłębiającym była praca nad *Faustem* Goethego, którego przekład (1926—1927, obie części), najpoetyczniejszy z istniejących w literaturze polskiej, choć spotkał się z uzasadnionemi zastrzeżeniami co do wierności w odtworzeniu tekstu niemieckiego arcydzieła, posiada tę wysoką zaletę, że przemawia do czytelnika polskiego z bezpośredniością jakby oryginalnego utworu naszej poezji. Atoli bardziej, niż obcowanie z twórczością poetów tłumaczonych (a przekładał nadto Gozziego,

Calderona, Hasenclevera, Chlumberga — dla teatru), na rozwoju Zegadłowicza zaważyła współpraca w *Zdroju* poznańskim. Choć jednak młodzieńcze *Tententy* dałyby się poniekąd uważać za wyprzedzające zdrojowy ekspresjonizm, jako również czerpiący ze źródeł młodopolskich, a poematy: *Odejście Ralfa Moora* (1919) i *U dnia, którego nie znam, stoję bram* (1921) należą do najciekawszych utworów tego krótkotrwałego w naszej literaturze prądu, był on i dla Zegadłowicza tylko jeszcze jedną stacją przejściową. Uniezależnił się na niej poeta od parnasizmu *Skamandra,* do czego, jak wskazują *Imagines,* tkwiły w nim skłonności, pobudzane, być może, przez oddziaływanie klasycystycznego *Museionu.* Skądinąd, nie obeszło się bez następstw ujemnych, jeśli we wpływach formalnych *Zdroju* dopatrywać się można rozpętania tej rozlewności nietyle wolnego, ile dowolnego wiersza, jaka doprowadza Zegadłowicza poniekąd do manjery, tem szkodliwszej, że grzeszącej łatwizną i pociągającej naśladowców. Pod tym względem oddziałać zresztą musiała przedewszystkiem właściwa psychice poety zdolność kontemplacyjnego zachwytu, nie przemijającego z chwilą jednorazowego wynurzenia lirycznego, lecz zniewalającego do trwalszych wysiłków cyklicznych. Nie przeoczając, że niekiedy staje się to u Zegadłowicza nużącą wadą, zarzutu tego nie należy uogólniać ani w stosowaniu go przesadzać. Zwłaszcza, iż poeta sowicie go okupuje istotnemi a zupełnie odrębnemi wartościami swej wybitnie oryginalnej twórczości, rozprzestrzeniającej się wprawdzie z nieopanowaną siłą jakby pierwotnego żywiołu, ale przynoszącej dostateczną ilość artystycznie dojrzałych utworów, aby się obronić przed iście zoilowskiemi w danym wypadku ocenami niektórych krytyków (Kołaczkowski, Zawodziński).

Drugi swój poemat programowo ekspresjonistyczny zakończył Zegadłowicz słowami:

przed sobą stoję — w drżącem sam na sam
u dnia, którego nie znam, złotych bram —
— — — — — — — — —
wieść dobrą snów mych kładę na serce
i idę — — — — — — — — — — —

Ową dobrą wieścią stał się cykl poematów: *Dziewanny*, wydawany fragmentami od roku 1920 w foltinowskich drukach bibljofilskich, a w całości ujęty w okazałym tomie z roku 1927. I właściwie dopiero *Dziewanny* zwróciły szerszą uwagę i pozostały kamieniem węgielnym zasług i popularności Zegadłowicza. W *Dziewannach* wypowiedział się poeta najpełniej i najoryginalniej, najdobitniej zaznaczył swą odrębność na tle współczesnej poezji polskiej. Piewca wsi wyraźnie się przeciwstawił poetom miasta i zdołał dowieść, że świat przyrody i ludu jest dla poezji nadal źródłem wiecznych, nieprzemijających wartości. Z kontemplacyjnym zachwytem wżywa się Zegadłowicz w świat najbliższy mu od dzieciństwa, ale nagle, w dojrzałym wieku męskiej twórczości, jakby na nowo odkryty. „Problemy życiowe — pisał prof. Władysław Leopold Jaworski w roku 1924 — rozwiązał Zegadłowicz przez miłość, która mu dała wiarę... Emil Zegadłowicz kocha wieś, ziemię, wszystko co z niej wyrasta i co w nią wrasta. Umysłowość miejska jest abstrakcyjną i dynamiczną, a symbolem jej jest pieniądz, za który można wszystko dostać. Umysłowość wiejska opiera się na konkretach, jest statyczną, a symbolem jej jest owoc, produkt, mający pewien oznaczony użytek. Wiejski umysł musi też wszystko ubierać w widzialne kształty, a najzawilszym zagadnieniom nadaje postać uchwytną. Życie miast składa się ze znaków algebraicznych, pod które podkłada się różne wartości. To też dla Zegadłowicza, poety wsi, natura jest żywą, a ludzie są jednią z naturą; „lecz wszedłszy w las, lasem się trzeba stać... tak też, gdy ktoś cię w łąki powiedzie, kwiatem winieneś wróść — tak też, gdy nad rzeką przystaniesz, winieneś stać się falą“... Zegadłowicz wystąpił przed światem po rozegraniu już w swej duszy walki wewnętrznej o podstawowe zagadnienia religijne i moralne. Walka ta wewnętrzna nie jest wskutek tego tematem jego poematów. *Noc świętego Jana Ewangelisty* (1924) jest tragedją ludzkości, nie jego osobistą, gdyż Grzegorz, bohater tego misterjum, jest niezmiennym i konsekwentnym... Chrystus, który wysłuchał modłów poety z Beskidu i zeszedł w góry Beskidzkie, został tam w sercach

Beskidzkiej prostoty. W tem tkwi szczęście i pogoda Zegadłowicza, posiadł „mądrość pogody wiosennej, słonecznej, co mędrca uśmiechem jest, bronią i tarczą“. Zegadłowicz nie ma wątpliwości, w którym świecie się umieścić: w tym, w którym, jak Mereżkowski go określa, dwa razy dwa jest cztery, czy w tym innym, gdzie dwa razy dwa jest pięć; w świecie, w którym panuje „plątanina krętactwa i naciągania faktów (przyrodniczych) do tez wmówionych sobie rzekomem ułatwieniem bytowania i współżycia“, czy w świecie „radości, uśmiechu, upojenia, ekstazy, miłości i wiary“... Cała poezja Zegadłowicza jest modlitwą, żarliwą, długą, jak życie:

serce tęskniące ponad siły
ukorz się — swą dumę schyl —
żarliwem tchnieniem modlitw
stop skorupę globu
i tam gdzie ziemi bije tętno
przystawszy — słuchaj — —
— — módl się
modlitwą namiętną
jedyną
— — — — — — — — — — —
sproś gości w dom:
wierzby, topole, grusze i kaliny
w zimowy czas
w grudniowy czas —
— — — — — — — — — — —
a oto praca wre
tworzących się kryształów
przedziwna architektura
korzeni żywiących korony słoneczne
szept modlitewny — słysz —
przeradza się duch
z zieleni w krew
— praca i ruch —
— globowy śpiew —
— — o serce ponad siły tęskniące.

„Miasto — w dalszym ciągu przytaczamy słowa prof. Wł. L. Jaworskiego — nie zrozumie Zegadłowicza. Ale wieś, jak Polska długa i szeroka, powinna się dowiedzieć, że w Gorzeniu Górnym mieszka poeta i filozof, artysta i myśliciel. Każdy wiersz w jego twórczości ma to zasadnicze znamię, bez którego niema artysty, a które

wyczuwa wrażliwość artystyczna, znamię szczerości. Dzieło Zegadłowicza przejęte jest mądrością, jakby podsłuchaną u Greków z czasów przed Sokratesem, który ich zracjonalizował i pozbawił mitów...“

Dogłębnie i bezpośrednio uległszy urokowi przyrody i ludzi wiejskich, prostych a bliskich Bogu, odnalazł Zegadłowicz własny kraj poetycki, kraj ballad beskidzkich. Tu właśnie znalazł się poeta w gronie tych powsinogów, owych druciarzy, szklarzy, sadowników, kamieniotłuków, zdunów i świątkarzy, którzy się duszy jego stali najbliżsi. A w jego oczach ci beskidzcy włóczędzy urastają niby na franciszkański zakon rozmiłowanych w Chrystusie, ludziach ewangelicznych i przyrodzie, poetów-współbraci. Zegadłowicza spojrzenie na świat jest bowiem nawskroś poetyckie, a jego twórczość nazwaćby można białą magją, pod której światłem całe otoczenie przeistacza się w wizję w zachwyceniu trwającego życia. Z tego względu Zegadłowicz ma coś wspólnego z Micińskim, jeno że autor *Nietoty*, posiadając umysł racjonalistyczniej filozoficzny i intensywniej zróżniczkowany, dochodził do swego Chrystusa przez otchłanie lucyferyzmu, poeta zaś *Dziewann* zdobywa stan nieustającej łaski Bożej na drogach natchnienia, bliskiego atmosferze objawienia. Wyznaje Zegadłowicz sam, że „jeno pijany miłością jest człowiekiem wolnym“, ale bodaj że wolność swoją dobrowolnie poświęcił dla panteistycznego rozkochania się w Bogu, a uosobienie swego Boga znalazł w prymitywie Chrystusa Frasobliwego z beskidzkich kapliczek przydrożnych.

Z okresem *Dziewann* łączy się bezpośrednio twórczość dramatyczna Zegadłowicza, zebrana obecnie w dwóch tomach *Dramatów* (1932; I. *Nawiedzeni,* 1924; *Lampka oliwna,* 1924; *Głaz graniczny,* 1925; II. *Alcesta,* 1925; *Betsaba,* 1926; *Wigilja,* 1927). Szczegółowy rozbiór całej działalności poety w tej dziedzinie daje studjum Stefana Papée z roku 1927: *Misterja balladowe Emila Zegadłowicza.* Sam tytuł tego szkicu krytycznego jest już naogół trafną charakterystyką dramatów poety, którego teatr nawiązuje do tradycyj średniowiecznych nietylko pod względem formalnym, jakoteż skądinąd łączą go

związki ideowe i techniczne z teatrem Mickiewicza, poniekąd Słowackiego i Rostworowskiego. Co do formy wiersza, słownictwa o licznych nalotach lub stylizacjach gwarowych, dialogu, wizyjnych nastrojów i t. p. najwyraźniej wszakże odbija się wpływ Wyspiańskiego, odzywający się nawet reminiscencjami. Sam autor w *Wigilji* tak określa atmosferę dramatu: „sprawa wygrywać się będzie na chwiejnej granicy snu i jawy — później na pograniczu teatralności i czegoś co jest pojęcia tego przeciwstawieniem — a co trudno zwać rzeczywistością — teatr bowiem jest też rzeczywistością, jeno wzmożoną“. Stefan Papée, jako na główną cechę teatru Zegadłowicza, zwraca uwagę „na balladowość misterjów, na to przedziwnie poetyczne i mistyczne złączenie świata ziemskiego z pozagrobowym, ożywienie całej przyrody, awansowanie obrazów, sprzętów, budynków, drzew i pól do roli czynnych aktorów w dramacie człowieka, na głęboko religijne oddanie rozstrzygnięcia ziemskich spraw stale, we wszystkich dramatach, w ręce miłującego Boga. Z balladowego traktowania tematu brało początek częste posługiwanie się kontrastem, jako wypróbowanym środkiem silnego przeciwstawiania ciemności światłu, dobra złu... Ballada podpowiedziała również posługiwanie się wizyjnością, materjalizowaniem uczuć człowieka... Balladowość misterjów Zegadłowicza spowodowała zlekceważenie przez poetę uwydatniania przyczynowości wypadków, wykazywania zewnętrznej konieczności czynów“. Tenże krytyk ostrzega przed „mylnem stosowaniem prawideł teatru realistycznego do balladowych misterjów poety, świadomie lekceważącego dawne przepisy“. Trudno wszakże nie zauważyć, że to lekceważenie zakrawa niekiedy na naiwność lub sztuczność, najjaskrawiej w kulminacyjnej scenie z listem danym Urjaszowi przez Dawida w *Betsabie,* dramacie, mimo piękno liryczne niektórych scen, bodaj najsłabszym w całej twórczości Zegadłowicza, którego postulat: „zrewolucjonizować teatr może tylko Bóg!“ — wprowadza tu ciężkie błędy kompozycyjne, wynikające z założenia ideowego; czego plastyczne uruchomienie teatralne jest chyba wręcz niewykonalne. Treścią dramatów Zegadłowicza są zawsze zagadnienia głęboko sięga-

jące w dusze ludzkie, ale mało skomplikowane; koncepcja ich jest mocna i wstrząsająca, ale brak jej szerszego rozplanowania w zbyt ubogiej fabule. Gdy zaś w *Wigilji* poeta zapragnął dać nowego *Fausta,* do którego włącza i Lucyfera z *Samuela Zborowskiego* Słowackiego, i satyryczne rzuty w aktualną rzeczywistość polską na wzór *Wesela* Wyspiańskiego, i tegoż przemieszanie sfery teatru ze sferą dramatu, zamiar taki w wykonaniu zawiódł. Wszelako ten najgłębiej osobisty z dramatów Zegadłowicza jest bardzo ważnem źródłem do bliższego poznania ogólnej charakterystyki poety. Artystycznie najdorzalej wypadły dramaty o technice naturalistycznej, mianowicie dramaty chłopskie: *Lampka oliwna* i *Głaz graniczny,* nasuwające wspomnienie *Klątwy* Wyspiańskiego, oraz zwłaszcza dramat antyczny: *Alcesta.* Z powodu *Lampki oliwnej* wybitny teatrolog Tadeusz Świątek stwierdza: „Tworzywo tej sztuki jest doskonale prawdziwe, prawie naturalistyczne. Lecz i teraz nie takie są życzenia poety: widno to, że pragnie, aby z powszednimi tymi ludźmi i zdarzeniami działo się tak, jak się działo w balladach: aby przerosły same siebie i zamieniły się w inszość, aby fabularność i gwarowość nie zasłoniły perspektyw, co uciekają we wieczność, a w wersetach, któremi intonuje akty, aby ozwał się jego własny głos... Ostra rysa rozdzieliła dwa światy tej tragedji: świat świątków i chłopskich zbrodniarzy, świat łaski i grzechu, wolności i przebaczenia. Ze sztuki skroś realistycznej, powstał symbol głębokiej sprzeczności, którą męczy się każde serce ludzkie, łaknące wierzenia. Bo jeśli kto już uznał żelazne prawo naturalnego doboru za alfę i omegę bytu, niechże się więc wyrzeknie innej skali oceny i wplecie się z rezygnacją w iksjonowe koło konieczności. Ale poeta nie chce zrezygnować; zna inne wartości, zna inny, wyższy porządek bezprzyczyny; stawia go tuż ponad czy pobok dziedziny życia. Ale odmawia mu egzekutywy. Odchyla się zaraz u wstępu nierozwiązalna antynomja, która czyha na wszelkie serce, które wierzy; a pokorny poeta kłoni przed nią głowę, spragnioną harmonji, i szepce swoje tragiczne: nie wiem“. Poeta wie jednak, o czem mówi w *Wigilji,* że „żadna praca serca nie jest bezowocna“.

Motyw ten najwspanialej udramatyzował w *Alceście,* o której wyraził się fachowy filolog klasyczny prof. Tadeusz Sinko, że ta polska Alcesta jest „najpiękniejszą ze wszystkich córek bohaterki Eurypidesa“. W zwarcie i przejrzyście zbudowanej kompozycji zawarł tu poeta głęboką prawdę serca ludzkiego, rozwiniętą w kilku ściśle zazębiających się wątkach: żony poświęcającej swe życie za męża dla dobra sprawy narodowej, męskiej przyjaźni, walki życia ze śmiercią i miłości z sumieniem. Po tragicznem rozwiązaniu fatalistycznego biegu zdarzeń, w których wszakże na pierwszy plan wysuwa się szlachetny patos głęboko wzruszającego liryzmu uczuciowego, końcowa scena Heraklesa, „wiecznego włóczęgi“ i „kochanka wszystkich dróg“, bratniego ducha beskidzkich świątkarzy-powsinogów, wnosi dobrze przygotowany moment uwznioślającego uspokojenia, jakiem „miłujący Bóg“ darzy „wszystkich ku słońcu zwróconych w oczekiwaniu spraw idących z wieczności a których zjawienia się nikt nie zna dnia ani godziny“.

Zegadłowicz jest nadewszystko lirykiem, i to lirykiem o wybitnem usposobieniu muzycznem. Najwyraźniej zaznacza się to prawem kontrastu w autobiograficznym cyklu powieściowym poety: *Żywot Mikołaja Srebrempisanego,* którego wydał pierwsze trzy tomy: *Godzina przed jutrznią* (1927), *Z pod młyńskich kamieni* (1928) i *Cień nad falami* (1929). Znajdujemy w nich drobiazgowe, niekiedy aż nużące dłużyznami, wspomnienia dzieciństwa autora, obfitość opisów obyczajów i zwyczajów wsi beskidzkiej, na której tle rozwijają się przygody i przeżycia dziecka. Najgłębiej wszakże wzruszającym wątkiem jest przewijający się przez tę nieraz dziwnie przeładowaną „kronikę“ poemat miłości synowskiej do ojca. Ona właśnie wypełnia niemal cały trzeci tom cyklu, najpiękniej jednak wyraził ją poeta w prologu tomu pierwszego, dając w nim nader sugestywny obraz melancholji zdarzeń, które nie mogą się powtórzyć. Przypomina się tu podobny ustęp ze słynnej francuskiej powieści Prousta, a choć sposób ujęcia rzeczy u obu autorów jest zupełnie odmienny, czujemy się równie głęboko wzruszeni. Ów prolog *Godziny przed jutrznią,* obok *Ballady o wietrze*

wiosennym (z *Dziewann),* zaliczyć wypadnie do najpiękniejszych utworów Zegadłowicza, w których najlepiej i najpełniej wypowiedział się poeta i człowiek.

Na marginesie *Cienia nad falami* notuje Zegadłowicz, że „pisarza tworzy nie talent, lecz charakter, przekonania, wiara w ideę“. Aczkolwiek tak sformułowane zdanie budzi pewne zastrzeżenia, nawet w stosunku do twórczości autora, przyznać się musi, iż stało się ono jego myślą przewodnią. Ta gorliwość krzewienia wiary w ideę przejawia się najbardziej programowo w misterjach dramatycznych poety. W ideologji Zegadłowicza nie brak momentów o charakterze społecznym, nawet rewolucyjnym. Przykładem *Głaz graniczny,* dramat pozornie naturalistyczny, lecz o wybitnie romantycznej treści. Ale Zegadłowicz nie jest rewolucjonistą społecznym w znaczeniu realnem. Jego rewolucjonizm nie wybiega poza granice poetyckiego marzenia i nie ostałby się w zetknięciu z rzeczywistością. Zbyt jest na to Chrystusowy, ewangeliczny, nie liczący się z koniecznościami życiowemi. I raczej, niż rewolucjonistą, jest Zegadłowicz pacyfistą. Tu bodaj leży przyczyna wielu niedociągnięć w jego dramatach. Że zaś taka postawa moralna prowadzić może do gwałtownych konfliktów ze światem ludzkim, tego dowodem poznańskie nieporozumienia na tle publicznej działalności poety, jakoteż znane dotychczas z fragmentów drukowanych w czasopismach *Zmory,* następny tom powieści autobiograficznej (ukazał się jesienią 1935, już po oddaniu do druku niniejszych rozważań).

W odczycie *O kształtowaniu się idei,* zamieszczonym w tomie prozy krytycznej: *W obliczu gór i kulis* (1927) tak formułuje Zegadłowicz swój program poetycki: „I ten to właśnie uniwersalizm uczucia, miłości mądrej, napominającej samem istnieniem, wybaczającej i ducha podnoszącej w najwyższe sfery, jakie jest dane człowiekowi osiągnąć — mocen jest jedynie stworzyć odrodzenie poezji polskiej i narodową spełnić misję odkupiającą, o jakiej marzyli i w którą wierzyli wieszczowie nasi. Nie pomogą sztuczne hasła; wyrozumowane teorje poezji nie stworzą ani ją w górę uniosą — uczyni to z łatwością rozpłomienione uczucie — m i ł o ś ć to uczyni“. Na in-

nem zaś miejscu, dając programowe wyznanie beskidzkiego zboru poetów *Czartaka,* któremu przewodził, mówi Zegadłowicz, że „w naturze i w jej człowieku widzi zasadniczą istotę wykreślającą drogę właściwą i cel ostateczny ducha ludzkiego". Program ten w dalszym ciągu wypełnia poeta w szeregu cyklów poetyckich, wydawanych najpierw osobno (przeważnie jako kuglinowskie druki bibljofilskie w ograniczonej liczbie egzemplarzy), zebranych następnie w dwóch tomach: *Dom jałowcowy* (1927, poezje 1920—1926) i *Dęby pod pełnią* (1929, poezje 1926—1928). Są to nowe strofy wciąż tego samego hymnu na cześć Boga, przyrody i wsi polskiej, zwłaszcza tej najbliższej sercu poety, wsi beskidzkiej. Czytając te wiersze Zegadłowicza, odbieramy niekiedy wrażenie, że przypominają się tony lub myśli Kochanowskiego, Szymonowica, Kochowskiego, a nadto, oprócz Kasprowicza, także Zaleskiego i zwłaszcza Lenartowicza. Nie o podkreślenie jakichś wpływów literackich tu idzie, mimo że istnieć mogą, ale o stwierdzenie bezpośredniej łączności z tą linją rozwojową poezji polskiej, której moc i urok płyną z czystej krynicy rodzimych źródeł natchnienia. „We mnie, — wyznaje poeta — ojczyzno moja, żyjesz pełna, cała — miłością zstokrotniona, tęsknotą dostała". Zbyteczne objaśniać, iż dla poety Beskidu ojczyzna ogniskuje się w ziemi beskidzkiej. I Zegadłowicz jest zaiste jednym z najrdzenniej regjonalnych poetów polskich, ale zarazem i niemniej poetą ogólnopolskim, dla którego ziemia rodzinna, kraj lat dziecinnych, nie zaściankiem, lecz opoką, skąd twórczość poety korzeniami wyrasta, aby nowemi sokami ożywić tradycyjne wartości poezji narodowej. Zegadłowicz podobne spełnia zadanie i pokrewne zajmuje stanowisko, jak Paul Fort we współczesnej poezji francuskiej.

Objawem nowego zwrotu w twórczości autora *Dziewann* jest cykl poezyj: *Nad brzegami Zodjaku* (1931), odznaczający się obfitem bogactwem świeżej pomysłowości natchnienia. Występuje tu poeta, jako zrezygnowany stoik, głoszący pochwałę samotności, zadumę nad ułudą i przemijaniem ludzkiej rzeczywistości, w swem spojeniu z równowagą wszechświata będącej „tylko —

igraszką i koniecznością". Jednocześnie jako artysta dąży do tego, aby każdy „wypowiedzieć dźwięk, co się śni". W następstwie tego podejmuje poeta zadania, które tylko formalnie nasuwają zestawienie ze *Słopiewniami* Tuwima, bo w istocie są one nawiązaniem do tradycyj Lenartowicza i tradycyj tych świetnem a wysoce oryginalnem rozwinięciem. Oto poeta, który po kilkoletniej pracy publicznej na bruku poznańskim, doświadczywszy życia miejskiego blasków i goryczy, powrócił do umiłowanej wsi beskidzkiej, zatapia się w jej głosy, pragnąc je nietylko zrozumieć, ale i wyrazić. *Pomiędzy godziną trzecią a piątą rano* wżywa się w świat bezpośrednio otaczającej go przyrody. I znowu, jak w *Dziewannach,* gdzie wśród ludzi prostych odkrył apostołów dobrej nowiny, tak samo nowe odnajduje piękno w świecie najniepozorniejszych tworów roślinnych i zwierzęcych. Te nowe wiersze nazwał Zegadłowicz *Pieśniami niemotworza.* Rozpoczął je *Nad brzegami Zodjaku,* a zakończył *Podsłuchami* (1933). I jeśli w pierwszym cyklu tej tetralogji, której ogniwa pośrednie zajmują *Podkowa na progu* i *Światła w okopach,* zaznaczyło się wyraźnie pogłębienie myślowe a zarazem świetny rozwój poetyckiego artyzmu, cykl ostatni przynosi nadto powiększenie tworzywa obserwacyjnego, poza osiągane dotychczas w poezji granice rozszerza konkretne odczuwanie życia w przyrodzie. W sposób własny i oryginalny współzawodniczy tu Zegadłowicz z Leśmianem. Świadome w tym kierunku nastawienie wyobraźni twórczej dało w *Podsłuchach* wyniki zapewne od *Dziewann* mniej efektowne, lecz swoim dojrzałym artyzmem bodaj doskonalsze. Poeta, wycofawszy się z gwaru miejskiego, okopał się w swej arjańskiej twierdzy Czartaka, odosobnił w samotni Gorzenia Górnego, skąd wkrótce wyciągać go będą nowe zadania pracy publicznej, tym razem poświęconej sprawom wsi. Zdaje się jednak, że nadeszła nań nowa fala poetyckiego natchnienia. A choć od *Tententów* do *Podsłuchów* długą już przebył drogę, znajduje się w pełni sił twórczych. I w *Podsłuchach* wolno dopatrywać się zapowiedzi, że Zegadłowicz znalazł się ponownie „u dnia, którego nie zna, złotych bram". Że to nie jest, jak sam mniema, „tragiczny odwrót i cofanie", lecz właśnie po-

wtórne odnalezienie „dobrej nowiny“. A są już *Podsłuchy* jednem z najcenniejszych ogniw w dziele poetyckiem, którego całość jest lirycznym pamiętnikiem twórcy, rozmiłowanego w życiu przyrody, jednego z najoryginalniejszych i najrzetelniejszych poetów wsi.

Przy Zegadłowiczu skupiło się przejściowo grono poetów i powstała grupa *Czartaka,* tak nazwana od starej budowli w Mucharzu nad Skawą, według legendy miejscowej uchodzącej za dawny zbór arjański. Pierwsze zbiorowe objawy kształtowania się tej „szkoły“ poetyckiej, dalekiem echem przypominające okres balladowy romantyzmu polskiego, odnajdujemy w warszawskiej *Ponowie* z lat 1921—1922, ale już w lutym 1922 ukazał się w Wadowicach pierwszy zeszyt *Czartaka.* Na tem zamierzone wydawnictwo „miesięcznika“ przerwano, zapewne z powodu braku funduszów, pod tymże jednak tytułem ogłoszono dwa tomy zbiorowe w latach 1925 i 1928. Miarodajnie poinformowany Stefan Essmanowski (w *Poloniście* z września 1931) stwierdza, że tym razem mamy tu „do czynienia z programowem, kolektywnem działaniem, które — rzecz dziwna — gdy lepiej wniknąć w jego treść, okazuje się oparte na... nieporozumieniu. Nic też dziwnego, że grupa ta musiała wkońcu się rozpaść. Kiedy przeglądamy publikacje *Czartaka* od pierwszego numeru tego wówczas jeszcze „miesięcznika“ (1922), aż po artykuły Kozikowskiego w dodatku literackim *Głosu Prawdy* (sierpień - wrzesień 1929), widzimy wyraźnie, jaką rolę w powstaniu „grupy poetów beskidzkich“ odegrała osoba Zegadłowicza, ile wysiłku zużył ten najistotniejszy, jeśli nie jedyny „piewca Beskidu“ gwoli zorganizowania *par force* nowej, regjonalnej „szkoły“ poetyckiej“. Podobnie pisze Tymon Terlecki (w *Słowie Polskiem,* 1930, nr. 46), że *„Czartak,* wywodzący się w prostej linji z ekspresjonistycznego *Zdroju* poznańskiego, za punkt wyjścia bierze wewnętrzną jaźń człowieka. Prawda głęboka, przekonana wiara, zdobyta w indywidualnem poszukiwaniu, stanowi u „Czartakowców“ podłoże poetyckiego działania, pojętego jako posłannictwo apostolskie. Realizuje to i wyraża w stopniu największym poezja Zegadłowicza, który, jak się zdaje, ma dla wspomnianej grupy znaczenie legisla-

tywne". W perspektywie zamkniętych już dziejów *Czartaka* tem mocniej utarło się mniemanie, że Zegadłowicz wszechwładnie ciężył nad atmosferą tego poetyckiego środowiska. Niesłusznie. Był czas, że Zegadłowicz, ten — bo przecież jest kilku — z najłatwiejszej manjery zdrojowo-myślnikowego rozluźnienia formy poetyckiej, miał spory zastęp młodych naśladowców, o których się dziś nie pamięta, ale nie byli to czartakowcy. Natomiast do właściwych bo najwytrwalszych współtwórców *Czartaka* należą: Edward Kozikowski, Tadeusz Szantroch i Janina Brzostowska, a każdy z tych poetów wyraża inną osobowość człowieka i odrębne oblicze artysty.

EDWARD KOZIKOWSKI (ur. 1891; *Płomyk świecy*, 1921; *Tęsknota ramy okiennej*, 1922, II wyd. 1924; *Koniec Hortensji Europy*, 1924; *Wymarsz świerszczów*, 1925; *W towarzystwie wierzby*, 1929) w swem świadomem dążeniu do prostoty ekspresji osiąga dobry styl poetyckiej rzeczowości. Trafnie stwierdza Stanisław Baczyński, że w twórczości Kozikowskiego przejawia się może najdobitniej „pogarda dla środowiska mieszczańskiego, dla jałowej pustki i bezwładu suteryn umysłowych filisterji społecznej".

Nienawidzę was wszystkich i tych po cukierniach
nad pół czarną robiących wielką politykę,
których wczoraj zdradziła kochanka niewierna,
a pogodę umysłu zmącił jakiś likier.

Od duchowego czadu miast ucieka więc ten poeta rzeczy codziennych, prowadzony „tęsknotą za bezmiarem gór i błękitu", wśród przyrody Beskidów i Pienin odnajduje swój klimat uczuciowy, stamtąd bierze podnietę do nowych poszukiwań formalnych. O ostatnim cyklu Kozikowskiego pisał Stefan Napierski, że „z dziesiątków innych tomików wyróżnia się czystością tonu, klarownością kunsztu; tu (poeta) zupełnie niemal przezwyciężył ciążący na nim kwietyzm uczuciowy, dotarł wreszcie do swoistego neoklasycyzmu... Niezawodnie jest to stąpanie śladami Mickiewicza, renesans twórcy nieśmiertelnych *Ballad i romansów:* skądinąd charakterystyczna postawa najlepszej części polskiej inteligencji, poszukującej w tym

kanonie językowym, zlekka zmodernizowanym, schronienia przed natarczywemi wirami współczesności... Wiersze Kozikowskiego naogół są pajęczynowo delikatne: dlatego też niemiło uderza niekiedy anegdotyczne racjonalizowanie, które sprawia wrażenie dobrej prozy lecz nie poezji. Całość daje wrażenie szlachetne i ujmujące; niekiedy u tego piewcy codzienności, poszukującego wzruszeń najpowszedniejszych, przeto najtrudniejszych do artystycznej realizacji, słyszy się akcent Kasprowicza, a nawet Norwida. Kozikowski na tym etapie dojrzałości nie unika śmiałości metafor lecz także ich nie szuka, są one zazwyczaj sharmonizowane i stonowane z całością utworu". Tenże krytyk stwierdza, że ostatnim swoim zbiorem Kozikowski z poetów *Czartaka* wysuwa się na czoło.

TADEUSZ SZANTROCH (ur. 1888), który za Młodej Polski w młodocianych swych latach debiutował tomikiem *Poezyj* (1906), a świeżym tonem żołnierskim (*Z lutni żołnierza,* 1916; *W zorzach krwi,* 1918) wyróżnił się wśród poetów-legjonistów, jest lirykiem (*Cyklady,* 1924; *Po czabańskim gościńcu*, 1935) o naturze wybitnie emocjonalnej i bardzo wrażliwej, ale zarazem skupionej w sobie i hamowanej dyscypliną umysłową. Przejawia się to zwłaszcza w męskim i dojrzałym liryzmie ostatniego zbioru (obejmującego poezje z lat 1924—1928 i późniejsze). Przedewszystkiem w rytmice, posiadającej wyraźnie indywidualny koloryt, drgający mocnemi akcentami krótkich spięć, ostro falującą linją wzruszeniowego nasycenia, ale rytmika to przytem ujęta w miarę wierszową, zwartą i ścisłą, bliską klasycystycznej technice poetyckiej. Nastrój liryczny, o silnie zgęszczonem napięciu uczuciowem, świetnie wytrzymany w swej jedności, doprowadzony do wysokiego stanu wrzenia, jakby w ciągłem pogotowiu do rozsadzenia więzów formy, ale opanowany wolą świadomego artyzmu, zakreślonych sobie granic nie przekracza. Szantroch wierszy swych nie fabrykuje. Pisze je wtedy, gdy nakaz wewnętrznej potrzeby skłania do objektywizowania osobistego liryzmu w kształcie poetyckim. Nie są to jednak wiersze przygodne, bo zrodziły się z zamiaru ekspresji artystycznej i znać w nich rzetelny i skuteczny wysiłek poszukiwania własnego wyrazu. Jak przy-

stało poecie *Czartaka*, najobszerniejszym jest cykl: *W Beskidzie*. Na tle głęboko przeżytych wrażeń przyrody i zmysłowej chłonności świata rozwija się urok swobody i włóczęgi, bujny rozmach życiowy i piękno niespodziewanej przygody. Skala tematyki bardzo urozmaicona, bodaj że nie powtarzają się nigdzie te same wątki. Każdy utwór stanowi zamkniętą całość, w której poeta skupił pełną treść lirycznej chwili, aby do niej nie powracać. Ale — jak już zaznaczono — wszystkie te utwory łączy tożsamość uczuciowo-psychiczna. Ta rozmaitość w jedności i jedność w rozmaitości najlepiej świadczy o szczerości poety. Również we właściwym zakresie formy, o dobrych walorach muzycznej ekspresji słowa, co w wierszu *Krajobraz muzyczny* przybiera charakter symfonicznego organizowania kompozycji poetyckiej, przejawia się dążenie do różnicowania, ale Szantroch najchętniej posługuje się zwrotką czterowierszową, stosując w niej tylko rozmaitą miarę, od krótkiego siedmiozgłoskowca do szerokiej frazy *Romansu w górach*. Najdojrzalsze poezje Szantrocha zawiera tytułowy cykl ostatniego zbioru: *Po czabańskim gościńcu*, rodzajem tworzywa wzruszeniowego łączący się z cyklem beskidzkim.

JANINA BRZOSTOWSKA (ur. 1902; *Szczęście w cudzem mieście*, 1925; *O ziemi i mej miłości*, 1925; *Erotyki*, 1926; *Najpiękniejsza z przygód*, 1929) z poetki Beskidu przeobraża się w poetkę miłości, „wyznawanej — jak twierdzi Jerzy Eugenjusz Płomieński (w książce: *Szukanie współczesności*, 1934) — po stendhalowsku, maksymalistycznie“. Twórczość Brzostowskiej jest istotnie typową poezją kobiecą, w dobrem znaczeniu tego wyrazu.

> Nie widzę ponad miłość
> rzeczy większej i świętszej,
> wszystko przez nią jest, będzie i było,
> nią żyję, jak powietrzem

— wyznaje poetka, dla której „najpiękniejszą z przygód“ był nie pobyt w kraju, co go „nie zna cała ziemia“, wyśnionym w duszy i odtworzonym w wierszach, lecz właśnie spotkanie z miłością, bo wie, „że lepiej całować, niźli pisać wspaniałe wiersze...“ Wszelako wiersze Brzostow-

skiej są przeniknięte bardzo subtelną tęsknotą, bo ich treścią jest nie spełnienie, lecz dążenie do wymarzonego celu. Do najpiękniejszych liryków poetki należą obrazy przyrody, zwłaszcza Beskidów, jej stron rodzinnych, co ją właśnie przez czas pewien wiązało z grupą *Czartaka*. Inaczej od przelotnych współtowarzyszy poetyckich patrzy Brzostowska na swój kraj lat dziecinnych, za którym tęskni, jak tęskni za miłością. I obie te tęsknoty zestrajają się w nastrojową jednię, nadającą wierszom poetki piętno indywidualne. Spokojny umiar formy odznacza się wytworną lecz niewymuszoną prostotą szlachetnego wyrazu. Ostatnia książka autorki: *Bezrobotni Warszawy* (1933) jest jej pierwszą próbą powieściową. Losy pozbawionej pracy robotnicy, urozmaicone ładnym i z dobrym realizmem ujętym wątkiem miłosnym, zostały tu przedstawione z dużym wdziękiem bezpretensjonalnej prostoty, od której autorka tylko rzadko odbiega, gdy już wprost od siebie obraz nędzy ludzkiej przeciwstawia cnotliwym i bogobojnym mieszczanom pięknej Warszawy.

Z najmłodszych współpracowników *Czartaka* ciekawe próby świeżego talentu w tematach ludowych dał W i k t o r H a n y s, syn beskidzkiej ziemi. Przez środowisko *Czartaka* przeszło zresztą kilku jeszcze innych pisarzy, którzy już wcześniej zdobyli niezależne stanowiska literackie, jak J. N. Miller, Jan Wiktor, Zofja Kossak-Szczucka. W ostatnim tomie „zborowego“ pisma znalazł się także JÓZEF BIRKENMAJER (ur. 1897), z którego utworów poetyckich cykl: *Poszumy Bajkału* (1927) zwraca uwagę tematyką wojennego wędrowca. Wszelako główne zasługi tego bardzo ruchliwego i wybitnie kulturalnego pisarza i tłumacza polegają na pracach historyczno-literackich, z których wysoką wartość posiadają zwłaszcza badania nad średniowieczną hymnologją kościelną i nad *Bogurodzicą* oraz nowe odkrycia nieznanych pism Sienkiewicza.

Przed rozproszeniem „zboru“ *Czartaka* przyłączył się do niego WŁODZIMIERZ LEWIK (ur. 1905; *Moje prowincjałki*, 1929), już za pierwsze utwory kilkakrotnie nagrodzony na różnych turniejach poetyckich, później także wybitny tłumacz poetów francuskich, rumuńskich

i rusińskich. Nie bez akcentów dumy i ironji, poeta wyrzeka się wiru wielkomiejskiego, aby ze szczerem upodobaniem opiewać powaby życia wiejskiego i prowincjonalnego. W kontemplacyjnej ciszy tego życia odnajduje zagubioną drogę do własnej duszy i do poczucia siebie pełnym człowiekiem, prawdziwym, szczerym i prostym. Jest to niewątpliwy i rzetelny talent poetycki, wyrażający się formą w swej szlachetnej prostocie dobrze wykształconą, wprawnie władający jej arkanami, co widać i w przekładach, ale znajdujący się jeszcze w fazie poszukiwań.

Nie uczestniczył wprawdzie w *Czartaku*, ale w cieniu jego wpływów rozwija swój skromniejszy talent JAN SZTAUDYNGER (*Mój dom*, 1925; *Ballady poznańskie*, 1930; *Ludzie*, 1931; *Rzeź na Parnasie; Kantyczki śnieżne*, 1935), poeta o duszy subtelnie czułej, ulegającej cichym nastrojom półtonów, ale i buntującej się przeciw rzeczywistości w szyderczych groteskach. Niema w jego wierszach głębszego oddechu lirycznego, ale jest wdzięk bezpośredniości, czasami naiwnej, wszelako promieniejącej szczerym entuzjazmem i religijną ufnością.

Poza wszelkiemi grupami literackiemi i w zupełnem odosobnieniu objawił się bardzo wybitny talent FELIKSA KONOPKI (ur. 1888; *Słowa w ciemności*, 1929), poety ideowo do *Czartaka* bardzo zbliżonego. W najlepszych swych wierszach, z których utwory pisane gwarą ludową należą zapewne w swoim rodzaju do najcelniejszych w poezji polskiej, Konopka podejmuje zadania podobne, jak Zegadłowicz w swych balladach beskidzkich, ale o niezależności poety *Nocy księżycowej* świadczy nietylko odrębny i zupełnie własny ton bardzo sugestywnej chociaż trudnej formy wierszowej, lecz zwłaszcza samodzielne pogłębienie myśli filozoficznej. Możnaby raczej podejrzewać, że wzorem polskim, na którym się poeta kształcił, był Leśmian, ale trudno byłoby wykryć jakieś ślady zależności. „Ma on, — pisze Stefan Napierski — jak mało kto w Polsce, bezwzględną odwagę swej *samotności*, zaakceptował ją zanim przystąpił do pisania; to twórczości jego, nierównej zapewne, nadaje piętno nietylko całkowitej oryginalności lecz, rzecz stokroć rzadsza,

odpowiedzialności. Poezję Konopki możnaby, celem ułatwienia sobie zadania, nazwać poezją filozoficzną, lecz będzie to bardzo niedokładne określenie twórcy, który bez frazesu zmaga się z zalewającem go *mare tenebrarum.* Jego wiersze w pierwszem czytaniu wydają się hieroglificzne, lecz w następnem — i to jest miarą ich wartości — nabierają pełni, wyrazu, wypukłości. Styl Konopki jest całkowicie samoistny, przystosowany do tematu, z niego się rodzący, odpada tradycyjny podział na treść i formę, gdyż są one zespolone; co najwyżej możnaby stwierdzić rozrost tak rzadkiej u nas i trudnej „formy wewnętrznej“. Są to bowiem utwory pisane przez człowieka zmagającego się z materjałem, — świadomie szorstkie i chropowate, — przez kogoś kto walczy do upadłego, z zaciśniętemi pięściami, z kurczowo zwartemi palcami. Poezje te — to jakby poszczególne etapy walki o moc, moc wewnętrzną, której nieobca jest żadna z arcyludzkich klęsk. Irracjonalizm autora nasycony jest wizyjnością, a ta w natężeniu daje zazwyczaj przeraźliwą ostrość wejrzenia, odcieleśnia świat, aby stworzyć nowy, pełen innych groźnych piękności. Ta poezja, będąca bezustanną kosmogonją, walką o przełamanie *principium individuationis,* rezygnuje z tak częstej w literaturze polskiej lat ostatnich pozy na metafizykę, lecz mimo to jest nawskroś spirytualistyczna“.

„Opisy życia ludu, o ile ujawniły się w literaturze, bywają zazwyczaj dziełem osób pochodzących z warstw, zwanych wyższemi, czy górnemi. Powodowani litością, współczuciem, podnieceni przez ideał dźwigania warstw, zwanych niższemi, — zdobycia siłą, czego na mocy dobrowolnych ustępstw osiągnąć nie można, — artyści, szukający barwy lokalnej i istoty życia, — pisarze wszelkiego typu, czerpiący tematy do swych utworów z życia masy pracującej — notują w gruncie rzeczy wspomnienia swe, albo twórczo malują na tem tle tak rozległem, wymyślając z głowy świat do ludowego podobny. Te opisy, nieraz barwne epopeje, tworzone w niby-gwarze prowincjonalnej, pisane przez ludzi dostatniej sfery, tworzone w zamożności i spokoju, rzadko kiedy odzwierciedlają żywot istotny synów i córek ziemi, nieraz zaś są śmieszną reporterką i przedrzeźnianiem. — Zdarzają się i twory poczciwe, ale niezdarne i do niczego niepodobne. Język ich nie jest starą, pradawną, a przecież zmienną mową pracy, a sceny życia, gdyby nawet były podobne do istotnych, są ugrupowane w sposób obmyślony na zimno, wymędrkowany dla jakiegoś celu, tendencyjny. Nagromadza się zjawiska jaskrawe, celowo dobrane, albo wydobyte z wyobraźni, ażeby czyniły zadość społecznemu, czy literackiemu założeniu z góry. Rzadko się zdarza, — gdyż nad wyraz trudno może się zdarzyć, — ażeby ktoś z ludu przemówił, to znaczy, żeby sam lud przemówił o sobie“.

W roku jeszcze 1925 tak pisał autor *Słowa o bandosie,* Stefan Żeromski, poprzedzając przedmową życiorys własny małopolskiego poety ludowego, F e r d y-

nanda Kurasia *(Przez ciernie żywota, przeżycia osobiste i wspomnienia od lat najmłodszych aż po wybuch Wielkiej Wojny 1914 r.,* 1925). Żeromski to pismo Kurasia uważa za rzadki wyjątek, a może nawet unikat, nakreślony „ręką niewprawną i przez to może genjalną". Do wyobraźni znakomitego pisarza ze stronic chłopskiego pamiętnika przemówiła naga prawda rzeczywistości, podana „w formie jasnej, prostej, bez uciekania się do niby - gwary, w postaci nie obarczonej zamiarem estetyczno - twórczym". Dogłębnie współczujące serce człowieka poczuło się najsilniej poruszone cierpkim obrazem nędzy proletarjackiej. Wielki artysta mowy polskiej zachwycił się „ślicznym, przeczystym, naturalnym językiem", gdzie „ani jednej zadry, ani jednego fałszu, ani jednej błagi, lub przesady!"

Obok pamiętnika Kurasia postawić wypadnie *Żywot chłopa działacza* Franciszka Magrysia (1932, z przedmową Franciszka Bujaka). Ten również małopolski chłop - samouk przedstawia obraz społecznego i kulturalnego rozwoju wsi. Z opisu Magrysia ujawnia się twórcza praca włościan pod wpływem wybitnej z pośród nich jednostki. Kuraś zapewne przewyższa Magrysia zdolnością obrazowego przedstawiania ludzi i środowiska oraz żywem poczuciem piękna przyrody, ale Magryś znakomicie Kurasia uzupełnia kulturalną treścią swych wspomnień. Również zaś ją podaje w sposób prosty i naturalny.

Z tych pamiętnikarzy ludowych bezwzględną szczerością wyznań osobistych, wyrażonych językiem dosadnym, miejscami nawet plastycznym, choć o polszczyźnie zepsutej obcemi nalotami, wyróżnia się nadto Jakób Wojciechowski *(Życiorys własny robotnika,* 1930, z przedmową Stefana Szumana; *Raz kiedyś a obecnie,* 1933, z przedmową Boya - Żeleńskiego), syn biednego komornika wielkopolskiego, wędrujący za robotą do Niemiec i oczami ciekawemi świata zdobywający własne widzenie życia. Jest to niewątpliwie bardzo wybitny talent samorodny, artystycznym charakterem swoim żywo przypominający Jana Chryzostoma Paska. Boy - Żeleński nie wahał się tego chłopskiego Paska nazwać „klasykiem

w bluzie robotniczej". Niektórym w pismach jego wadzi nadmiar seksualizmu, ale zupełny brak obłudy nie ma tu w sobie nic niezdrowego. Jest to jakby żywiołowy naturalizm, wytwarzający się bez żadnego programu czy wzorów artystycznych, właśnie dlatego ujmujący niepodrabianą bezpośredniością. Realizm rudymentarny, surowcowy, ale bardzo sugestywny, aczkolwiek mocno grzeszący nużącą rozwlekłością.

Ta pamiętnikarska proza chłopska istotnie posiada zalety swojskiego artyzmu, chwilami osiąga niepospolite efekty wzruszeniowe, a często zaskakuje niespodziewanemi chwytami charakterystyki obyczajowej lub nawet psychologicznej. Przytem z pism Kurasia (zm. 1930), Magrysia (zm. 1934) czy Wojciechowskiego, u każdego z nich inaczej i w odmiennem naświetleniu subjektywnem, występuje bardzo wyraziście obraz środowiska społecznego. Przeto i dla historyka kultury są to dużej wagi dokumenty literackie.

Na podstawie powszechnie znanych wartości artystycznych anonimowej pieśni ludowej, która dla niejednego poety bywała i nadal bywa wybornym zaczynem twórczym, mniemaćby można, że i na tem polu rodzić się winny samorodne talenty. Wbrew takiemu oczekiwaniu poeci-chłopi zawodzą. Ani wspomniany już Ferdynand Kuraś, ani Jantek z Bugaja (Antoni Kucharczyk), ani z najmłodszych Marjan Kubicki, Stanisław Nędza czy Antoni Olcha (Mirek), że ograniczymy się do przytoczenia nazwisk najwybitniejszych ze znacznie liczniejszego ich pocztu, nie przynoszą nowych wartości artystycznych, a swój świeży stosunek do poezji łatwo zatracają w naśladownictwie, niekiedy aż niewolniczem, wzorów literackich.

Jedynym dodatnim wyjątkiem Kajetan Sawczuk (zm. 1920), chłop poleski, który w swych *Przeczuciach żywota* okazał się talentem naogół samodzielnym i niezależnym, przy dobrem poczuciu odrębnego artyzmu ludowego łączącym wdzięk naiwnej prostoty ze szczerem wzruszeniem lirycznem, sugestywną rytmikę prymitywu z mocnemi akcentami ideologji społecznej.

W pokoleniu najmłodszem, Sawczuka rodzajem zdol-

ności, rozmachem formy wierszowej i bojowym temperamentem przypomina poniekąd WOJCIECH SKUZA (ur. 1908), autor *Kolorowych słów* (1932) i poematu chłopskiego p. t. *Kumac* (1933, *rzecz o Wojciechu Bartoszu Głowackim*, z przedmową Leona Kruczkowskiego). Dźwięcznością wywodząc się z pieśni ludowej, rytmiką wspierając się na motywach tańców ludowych, prostotą środków artystycznych nie wybiegając poza formy dostępne pieśniarzom ludowym, wiersz Skuzy w dotychczasowej jego twórczości utrzymuje się na pograniczu chłopskiej bezpośredniości i literackiego artyzmu. Natomiast w tematyce zdarzają się aż fatalne potknięcia artystyczne, wynikające bądź to z niedostatecznego wyrobienia kulturalnego, bądź też z najniebezpieczniejszej dla artyzmu tendencji politycznej. Na *Kumacu* zaważył już także historyczno-kulturalny rewizjonizm inteligencji ludowej, coraz bardziej stanowczo przeciwstawiającej się tradycjom szlachecko-mieszczańskim. Za bezpośredni zaś wzór literacki *Kumaca* uchodzić może *Słowo o Jakóbie Szeli* Brunona Jasieńskiego. Widoczny w poezji Skuzy żywiołowy rozmach szczerej duszy chłopskiej, przenikający twórczość młodego poety zapał dla sprawy ludowej, a zwłaszcza jego silne zrośnięcie z rodzimą glebą wsi polskiej, najlepiej rokujące o przyszłości tego wybitnego talentu, nie pozwalają jednak włączać go do grupy pisarzy, przedstawiających we współczesnej literaturze polskiej t. zw. f r o n t c h ł o p s k i o ideologji radykalnie lewicowej. Pisarze ci działają już na platformie świadomie organizowanego artyzmu.

W przedwojennej literaturze polskiej bodaj jedynym autentycznym pisarzem chłopskim był Władysław Orkan. W odrodzonej Rzeczypospolitej i w gruntownie zmienionych po wojnie stosunkach społecznych chłop polski mocnym i twardym krokiem wkracza do życia publicznego, w pewnym momencie zabierając głos stanowiący o całości spraw państwowych. Arystofanesowskim obrazem literackim tego przełomu społecznego jest *Mateusz Bigda* Kadena-Bandrowskiego. Po przewrocie majowym władza z rąk chłopskich wymyka się, ale rozbudzona wola działania, odsunięta od rządów państwem, rozszerza się na

masy chłopskie i wytwarza burzliwe fermenty. W tej atmosferze powstaje także nowy chłopski front literacki.

Dziwnym zbiegiem okoliczności pierwszą i dotąd wpływową jaskółką chłopskiego prądu w literaturze polskiej stał się nie chłop, bo BRUNO JASIEŃSKI (właściwie Zyskind, ur. 1901), poeta pochodzenia żydowskiego, biorący najpierw żywy udział w polskim ruchu futurystycznym, wraz z Anatolem Sternem współautor głośnej jednodniówki p. t. *Nuż w bżuhu* (1921), w pierwszych utworach poetyckich (*But w butonierce,* 1920; *Pieśń o głodzie,* 1922; *Ziemia na lewo,* 1924 — razem z Anatolem Sternem; *Nogi Izoldy Morgan,* 1923, powieść) przeszczepiający na polski grunt rewolucjonizm ideowy i formalny nowych poetów rosyjskich, w tych próbach futurystycznych osiągający świeży i niekiedy bardzo sugestywny artyzm wersyfikacyjny, polegający na szeregowaniu słów wyłącznie na podstawie wartości dźwiękowych, z których tylko chwilami, lecz tem jaskrawiej wystrzelają mocne akcenty treściowe buntu społecznego. W rozwoju poezji polskiej Jasieński przyczynił się do przełomu, wzbogacającego ją w nowe środki współdźwięczności (asonanse i aliteracje) i obrazowania (śmiałe metafory). Utworem jego najdojrzalszym jest wspomniane *Słowo o Jakóbie Szeli* (1926), poemat rehabilitujący przywódcę rzezi galicyjskiej, oparty również na wzorach poezji rosyjskiej, ale wyzyskanych samodzielnie w pomysłowem i doskonale przeprowadzonem połączeniu wątków formalnych polskiej pieśni ludowej w jednolitej kompozycji epickiej, o bardzo silnem napięciu wzruszeniowem i o sugestywnej wymowie chłopskiej krzywdy. Po paroletnim pobycie w Paryżu, gdzie napisał powieść rewolucyjną p. t. *Palę Paryż* (1929), mocno postawioną w ekspozycji, lecz w dalszem rozwinięciu niedociągniętą, Jasieński osiadł na stałe w Z. S. R. R. Wcześniejsze jego poezje, choć wywarły wpływ na innych polskich awangardzistów, uległy prawie zapomnieniu, natomiast *Słowo o Jakóbie Szeli,* pozostało jednym ze sztandarowych utworów lewicowego frontu chłopskiego. Nie jest to wcale przypadek, że pierwszym przedstawicielem radykalizmu społecznego w literaturze chłopskiej stał się

pisarz ze środowiska napływowego. Zagadnienie Szeli jawiło się już groźnem widmem w *Weselu* i w *Piaście* Wyspiańskiego i aż boleśnie porał się z niem Żeromski w *Turoniu*. Wolno wszak wątpić, czy naprawdę rdzenny pisarz chłopski wpadłby na ów pomysł historycznie nieusprawiedliwionej idealizacji, jakiej w swym poemacie dokonał Jasieński.

Między wsią a dworem coraz się pogłębiała wroga nieufność, wywołana dziejowym rozwojem stosunków agrarnych w Polsce, a czego bynajmniej nie przeoczali ani ukrywali nasi pisarze pochodzenia szlacheckiego. Wystarczy przypomnieć choćby *Placówkę* Bolesława Prusa. Z wielu innych ten właśnie przykład tu wskazuję, gdyż odtworzony w powieści Prusa charakter chłopa polskiego posłużyć też może do poglądowego wyjaśnienia współczesnej wiejskiej rzeczywistości kulturalnej. W strukturze psychicznej dzisiejszego chłopa i dawnego ziemianina niema istotnych różnic, i owszem aż uderzają podobieństwa owego wygodnego egoizmu, rzecby można — sobkostwa, w stosunku do spraw państwowych, jaki występował u tłumu szlacheckiego dawnej Rzeczypospolitej i jaki się powtarza w gromadzie chłopskiej Rzeczypospolitej odrodzonej. Antagonizm wsi i dworu pochodzi głównie z głodu ziemi, za której jedynego prawowitego dziedzica uważa się chłop, osiadły na roli odwiecznie i uprawiający ją własną pracą fizyczną. Chłop, jak ów Ślimak z *Placówki*, gruntu swego nie sprzedaje, bo fakt posiadania ziemi jest dla niego całym sensem bytu. Jedynem hasłem ogólnem, które w wyzwolonej Polsce naprawdę poruszyło masy chłopskie, była reforma agrarna. Chłop trzyma się ziemi pazurami i chciwie wyciąga dłonie po zagony z sąsiedniego obszaru dworskiego, aby zdobywszy je, rozszerzyć podstawy swego działania, którego gdzieindziej nie widzi, bo tylko w ostatecznej konieczności opuszcza wieś swoją i zagrodę rodzinną. Na reformie agrarnej, pomyślanej wadliwie i nierealnie, zawiódł się, ale bynajmniej nie wyrzekł się związanych z tą reformą nadziei i postulatów. Ziemia jest jedyną ostoją chłopskiego prawa i chłopskiej wiary. Szersze ambicje kulturalne należą jeszcze do wyjątków, a świadczenia pań-

stwowe i społeczne są dla chłopa przymusem zzewnątrz, uznawanym wszakże o tyle, że sankcjonują jego prawo ziemskiej posiadłości. Warunki pracy na roli mało sprzyjają oderwanym zajęciom kulturalnym, a wytężenie całego wysiłku ludzkiego w kierunku utrzymania i powiększenia ziemskiego stanu posiadania nie pozwala na wydatki nieprodukcyjne, zwłaszcza przy obecnym kryzysie ekonomicznym, najdotkliwiej się odbijającym na cenach surowych płodów rolnych. Z drugiej zaś strony chłop, który po wyższe studja idzie do miasta, zazwyczaj się wysiedla, na wieś już nie wraca i rychło przystosowuje się do odmiennego obyczaju kulturalnego, wsiąka w atmosferę inteligencji miejskiej. Nawet ci synowie chłopscy, którzy kończą studja rolnicze, inaczej niż się to dzieje w Danji lub Czechach, krajach o wysokiej kulturze rozwiniętej na glebie chłopskiej, — nie zasilają wsi rodzinnej zdobytą przez siebie wiedzą, lecz pozostawiając zagon ojczysty swym nieuczonym braciom, przechodzą do innych środowisk społecznych, zajmując posady rządców rolnych, urzędników czy nauczycieli. W tych warunkach podniesienie kultury duchowej na wsi jest dopiero sprawą przyszłości, której pomyślne rozwiązanie zależy przedewszystkiem od realizacji siedmioklasowego programu szkolnictwa powszechnego, od planowego rozprowadzenia sieci niższych szkół rolniczych, od racjonalnej propagandy oświaty pozaszkolnej w okresie zimowym, od ułatwienia dostępu do książki przez należyte wykonanie projektowanej ustawy o bibljotekach gminnych. Tymczasem wszystkie te imponderabilia są w zaniedbaniu a nawet rozbijają się o rafy nieprzezwyciężonych trudności ekonomicznych i nieuchronnych konieczności państwowych. Chłop sam dla siebie, jak przed laty pięćdziesięciu Ślimak z powieści Prusa, szuka równowagi w utrzymaniu swej ziemi, a myśli jego, niby pszczoły koło ula, roją się „około wielkiej sprawy powszedniego chleba“. Wprawdzie w kołach młodzieży wiejskiej coraz silniej podnoszą się fermenty, podsycane skwapliwie przez działaczy politycznych i wyzyskiwane dla celów agitacyjnych. Dla istotnego odrodzenia kulturalnego wsi pożytek stąd wątpliwy, ale w ten sposób budzi się ruch umysłowy,

a kolportowana gorliwie literatura polityczno-agitacyjna podnieca zamiłowanie do czytania. Chłop polski, stanąwszy wobec nowych zadań społecznych i obywatelskich, siłą faktu będzie zmuszony jąć się twórczej roli w budowie kultury narodowej. I nie ulega wątpliwości, że w najbliższych tej kultury przemianach znaczenie rozstrzygające będzie miał chłopski pogląd na świat. Bo w demokratycznym ustroju nowoczesnego świata pracy i wobec wybitnie agrarnego charakteru polskiej struktury społecznej jest to jedyna naturalna droga kulturalnego rozwoju. Właściwy osiadłemu trybowi życia chłopskiego konserwatyzm, wyrobione w bezpośredniem obcowaniu z przyrodą twarde poczucie zmysłu rzeczywistości, wrodzone z odwiecznej tradycji i osobistą pracą codzienną utrwalone przywiązanie do ziemi i własności pozwalają rokować, że to nowe chłopskie oblicze kultury narodowej będzie się kształtowało w ścisłym związku z wartościami odziedziczonemi po szlacheckich poprzednikach. Te same wszakże przesłanki socjologiczne rozstrzygają o chłopskiej bierności w teraźniejszej dobie przełomowej, co i na terenie współczesnej twórczości literackiej przejawia się bardzo wyraźnie. Napływ synów chłopskich w młodych pokoleniach naszych pisarzy i poetów jest nawet wcale wydatny, ale tylko bardzo nieliczni podejmują zagadnienia rodzimej kultury chłopskiej, po większej zaś części pomnażają oni kadry inteligencji miejskiej, ulegają ogólnym prądom chwili, z łatwością poddają się wpływom obcym. Podnoszone dziś z różnych stron hasła chłopskiego odrodzenia w dziedzinie literatury i sztuki są na razie li tylko urojeniami, sztucznie szczepionemi zzewnątrz. Co zaś ciekawsze, że i współdziałający w tych ruchach kulturalnych synowie chłopscy stają się rzecznikami narzuconego im programu. Są równie niesamodzielni i mało oryginalni, jak niesamodzielnymi i mało oryginalnymi byli synowie szlacheccy w literaturze dawnej Rzeczypospolitej. Nasza „młodszość cywilizacyjna“ wobec Europy, owa młodszość, której widmo dziejowe z przeszłości dogłębnie prześwietlił Jarosław Iwaszkiewicz w *Czerwonych tarczach,* jakby ponownie zaciężyła na budzącej się do swych zadań kulturalnych warstwie chłop-

skiej. Oderwane od gleby rodzinnej dzieci wsi, w swych poszukiwaniach własnej drogi twórczej przeciwstawiając się indywidualnym zdobyczom polskiej kultury szlachecko-mieszczańskiej z doby narodowej niewoli, okazują się medjami nader podatnemi dla sugestyj zupełnie obcych chłopskiej strukturze psychicznej, stają się miernymi naśladowcami modnych nowinek. Idea walki klasowej na terenie literatury i sztuki wyradza się w anarchistyczne rozprzężenie formy i treści, co rzekomo ma prowadzić do rewolucyjnego wyparcia kultury burżuazyjnej przez kulturę proletarjacką. Wciągani w wir tych złudzeń rzecznicy samodzielności kulturalnej chłopa polskiego w swych próbach organizowania nowych prądów odrębnej literatury chłopskiej zdążają dwoma torami. Na jednym z nich przeważa zwrot do prymitywizmu, na drugim zaś fetysz świadomości klasowej. Pierwszym literackim inspiratorem, formalnym lub ideowym, na obu torach był Bruno Jasieński. I w dalszym ciągu czołowe pozycje radykalnego frontu literatury chłopskiej zajmują przeważnie pisarze rodem nie z chłopów, lecz z wiejskiej półinteligencji, z drobnego mieszczaństwa lub z miejskiego proletarjatu. Wśród tych ostatnich nie brak i zdeklasowanej szlachty, a redaktorem jednego z najwpływowszych organów polityki chłopskiej jest potomek starej rodziny szlacheckiej. Właściwi zaś synowie chłopscy odgrywają naogół role podrzędnych satelitów. Przez nich to jednak ów chłopski front literacki przenika na wieś i zdobywa coraz szerszy rozgłos. Do najwybitniejszych przedstawicieli tego frontu należą: na odcinku prymitywistycznym — Stanisław Młodożeniec, na odcinku zaś świadomości klasowej — Marjan Czuchnowski i Leon Kruczkowski. Każdy z nich wyraża odrębną indywidualność twórczą, a niewątpliwe i rzetelne talenty zapewniają im w współczesnej literaturze polskiej znaczenie samodzielne i niezależne od ideologji społecznej. Wywierają oni wpływ już bardzo znaczny na najmłodsze pokolenia literackie, i to nietylko na froncie chłopskim, bo i sami z frontem tym związani są tylko częściowo. Być może, iż nawet przejściowo. Ale z radykalnego frontu chłopskiego tymczasem tylko ci trzej pisarze istotnie za-

sługują na bliższą uwagę. Wszyscy inni, przez nich w cień usuwani, ze stanowiska literackiego, przynajmniej na razie, w rachubę nie wchodzą.

Do wzorów i wątków pieśni ludowej nieraz już sięgano w artystycznej twórczości literackiej. Jan Stanisław Bystroń, który w swych badaniach obyczajowo-kulturalnych wiele uwagi poświęca polskiej pieśni ludowej, jej siłę atrakcyjną widzi przedewszystkiem w oderwanej symbolice przedstawionych zdarzeń i osób, która dzięki temu abstrakcjonizmowi nabiera znaczenia ogólnoludzkiego. „Cały człowiek pierwotny — powiada prof. Bystroń w dziełku o *Artyzmie pieśni ludowej* (1921) — w swych uczuciach, pojęciach i odruchach staje przed nami; nie wiemy nic o jego stanie, o jego zawodzie, o jego zajęciach; jest on przedewszystkiem a raczej wyłącznie człowiekiem. Nie istnieją dlań więzy społeczne, pojęcia ogólne, ideały społeczne; niema w pieśni mowy o obowiązkach, o ideach. Kto wie, czy może właśnie dlatego nie jest pieśń ludowa tak bliską naszemu współczesnemu odczuciu artystycznemu, które również ponad więzy i schematy kultury stara się wyłuskać z ludzi to, co jest najbardziej ludzkie, najbardziej bezpośrednie i najbardziej pierwotne: uczucie nieprzefiltrowane przez cały system myślowy świata kulturalnego i odruch, niepowstrzymany refleksją społeczną? Poprzez całą ogromną mnogość i różnorodność kulturalną i społeczną, poprzez przeróżne systemy prawne czy towarzyskie przedstawia nam sztuka współczesna człowieka *par excellence,* tego samego w epoce początków kultury czy też obecnie u jej szczytów; a więc dlatego też i bohaterzy pieśni ludowej, pozbawieni prawie cech zewnętrznych, bezprzestrzenni niejako i bezczasowi, stojący ponad dobrem i złem, odpowiadają poczęści artystycznemu duchowi czasu". Prostota prymitywu, przeszedłszy przez interpretację wyrafinowanej kultury europejskiej, daje wrażenie subtelnie wycieniowanego symbolu. Tę rozciągłość dowolnego kojarzenia wyobrażeń myślowych lub uczuciowych ułatwia nadto sam sposób ujęcia artystycznego. „Widzimy tu — przytaczamy znowu wniosek prof. Bystronia — irracjonalizm konstrukcji na każdym kroku; próba rozumowego rozwikłania sprzecz-

ności musi z natury rzeczy zawieść, gdyż pieśń z samego założenia swego nie ma systematycznej ekspozycji ani racjonalnego układu; wskutek ciągłych zmian, skrótów, utrudniających zrozumienie, i dodatków, niejednokrotnie sprzecznych z myślą podstawową, irracjonalizm pieśni potęguje się coraz bardziej, aż dochodzi do tego stadjum, w którem pieśń przestaje być zrozumiała. Zaznaczyć jednak należy, że słuchając pieśni nigdy nie zwracamy uwagi na jej irracjonalizm, na jej sprzeczności wewnętrzne i na sytuacje wręcz niemożliwe; odczuwamy ją i rozumiemy tak, jak ona została odczuta i pomyślana przez twórców, przez co uzyskujemy pełny efekt artystyczny; dopiero przy bliższej analizie widzimy, jak dalece prymitywną i irracjonalną jest konstrukcja w akcji, przestrzeni i czasie“. Wywody prof. Bystronia uzupełnić tu można uwagą, że także w poezji artystycznej, której niejednokrotnie nie da się przełożyć na prozę, pokrewny pieśni ludowej irracjonalizm staje się środkiem zadziwiającego efektu wzruszeniowo-estetycznego. Ów moment właśnie występuje nagminnie we współczesnej twórczości poetyckiej i znajduje szerokie a bardzo rozmaite zastosowanie programowe. Trzecim wreszcie czynnikiem artystycznego oddziaływania pieśni ludowej są jej wybitne wartości dźwiękowe. Jan Nepomucen Miller, który po swych próbach poetyckich w duchu hellenistycznego klasycyzmu przechodził następnie przez fazę dadaistycznej ludowości (*Lacrimae rerum*, 1921; *Korowód*, 1924), w jednym z swych programowych artykułów wyraźnie wskazywał pieśń ludową, jako źródło dla nowego stylu poetyckiego. Pisał on m. in. (w r. 1921 w *Ponowie*): „Najwięcej mocy poddawczej ma w sobie i najmniej nas razi sztucznością swoją ów pierwotny „dadanaizm“ ludowy, który choćby w tym bezpojęciowym przyśpiewie „da-dana“ poddaje nam całe bezmiary rozfalowanego życia wewnętrznego, ważącego się w jakichś bezkresowych bezbrzeżach. Do tych motywów należałoby się przedewszystkiem zwrócić, by odzyskać zatraconą pod wpływem obcych języków i skorupy cywilizacyjnej bezpośrednią prawdę uczuciową pradźwięku“.

Z tych wielorakich widoków, jakie dla poezji otwie-

rają wzory pieśni ludowej, oddawna w artystycznej literaturze polskiej wychodzono, osiągając nieraz doskonałe wyniki. Dzięki temu nawet np. Szymonowic lub Karpiński potąd zachowali świeżość i bezpośredniość, jakie odczuwamy w ich utworach. Powszechnie wiadomo, czem była pieśń ludowa dla twórczości romantycznej. W zakresie artyzmu dźwiękowego, sięgającego aż do potęgowania nastroju uczuciowego za pomocą samego brzmienia wyrazów z pominięciem ich treści pojęciowej, formy ludowe świetnie przyswoili i udoskonalili Zaleski i Lenartowicz. Na zasadzie podniesienia ludowości do ludzkości oparł Norwid cały program samodzielnej sztuki narodowej. Tych kilka przykładów wystarczy, aby unaocznić, że oddziaływanie pieśni ludowej na twórczość artystyczną ma za sobą bogate tradycje. W literaturze współczesnej i Staff i zwłaszcza Leśmian z pełną świadomością wzbogacają swe środki formy poetyckiej u źródeł artyzmu ludowego. Stanisław Maykowski, przeciwstawiając się „fałszowanej niegdyś przez romantyków ludowości", wręcz oświadcza, iż jedyną dla poety twórczą inspiracją może być li tylko autentyczna pieśń ludowa. Nawet formista Tytus Czyżewski w swej eksperymentalnej poezji dźwiękowej ucieka się do technicznych środków twórczości ludowej, któremi np. w *Pastorałkach* (1925) posługuje się z niemałym artyzmem. Arcydziełem czysto dźwiękowego organizowania tworzywa poetyckiego są *Słopiewnie* Juljana Tuwima, który wogóle w swej wynalazczości artystycznej odznacza się tą siłą świeżej bezpośredniości, jaka nas pociąga w pieśni ludowej. Zupełnie inaczej kształtującym się a niemniej sugestywnym objawem inspiracji poetyckiej u źródeł ludowych są *Dziewanny* Emila Zegadłowicza. Poeta ten i w skupionej przy swej osobie grupie literackiej *Czartaka* i w niedawno podjętej pracy nad organizowaniem kulturalnego ruchu chłopskiego głosi ideę odrodzenia narodowego po linji ludowości, za której główne czynniki uważa miłość ziemi i zachowanie tradycyjnego zwyczaju i obyczaju. Atoli, mimo świadome w tym kierunku dążenia i ambicje, Zegadłowicz, jako poeta, nie należy do literackiego frontu chłopskiego. Ani Zegadłowicza, ani tembardziej wspomnianych poprzednio

i wielu innych poetów i pisarzy współczesnych, którzy w mniejszym lub większym stopniu kształcą swój artyzm na technice pieśni ludowej, a poczęści świadomie stają na froncie społecznym zwróconym do wsi, nie da się pomieścić na właściwym chłopskim froncie literackim. Słuszniej pod określenie to możnaby podciągnąć Stanisława Czernika *(Poezje,* 1931; *O polskim płocie,* 1933; *Przyjaźń z ziemią,* 1934), który zwłaszcza w ostatnich utworach, idąc za wskazaniami Norwida, dochodzi do samodzielnego ujmowania motywów wiejskich, z należytem zrozumieniem poglądów i tradycyj ludowych, ale i u niego prymitywizm jest wynikiem sztucznego wysiłku. Zupełnie zaś trafną jest uwaga Stefana Kołaczkowskiego, że „ani o prostotę, ani o naiwność artystom ludowym nie chodziło, że to były rzeczy *mimowolne* a które nam właśnie się najbardziej podobają, więcej częstokroć niż te walory, które mieli na oku bezimienni twórcy. *Stosunek więc nasz estetyczny do tych utworów jest wyraźnie perwersyjny,* podoba nam się nie to, co podobało się autorom, a to, czego oni unikali". Artykuł, z którego wyjęto przytoczone słowa, był drukowany w *Ponowie,* piśmie poświęconem poezji i sztuce, wydawanem w Warszawie w latach 1921 — 1922 pod hasłem zbliżenia twórczości artystycznej do ludu i odrodzenia jej z ducha pieśni ludowej. Do najbliższych poetyckich współpracowników *Ponowy* należeli m. in. Leśmian, Maykowski, Zegadłowicz, Kozikowski, Miller, Jędrkiewicz. Był to literacki front do wsi, ale nie front chłopski. Na prymitywistycznym odcinku tego frontu jedynym istotnie szczerym i konsekwentnym, aczkolwiek zaplątanym w sieci doktryny społeczno-estetycznej, okazał się talent Młodożeńca.

STANISŁAW MŁODOŻENIEC (ur. 1895) we wcześniejszych swych utworach *(Kreski i futureski,* 1921; *Kwadraty,* 1925) współdziałał z futurystycznemi usiłowaniami Jasieńskiego, Sterna, Wata i in. w kierunku zrewolucjonizowania formy poetyckiej. Wyzwolenie słowa z więzów logiki pojęciowej, irracjonalne kojarzenie wyrazów według wymagań li tylko dźwiękowej harmonizacji, śmiałość niespodziewanych przenośni, brutalna jaskrawość szczegółów naturalistycznych, mocne akcenty agitacyjno-

społeczne były u tych poetów ściśle połączone z nowoczesnem środowiskiem miejskiem, w którem powstały i przyjęły się hasła futuryzmu, jako objaw anarchistycznego buntu przeciw burżuazyjnej rzeczywistości na drodze artystycznej walki o nowe formy dla nowej treści. Była w tej poezji jakaś istotna siła żywiołowego rozmachu, z jakim burzono wszelkie tradycje i donośnym krzykiem wołano o pełną swobodę nowego życia. W twórczości wspomnianych poetów nie było wszakże głębszych podstaw do dalszego rozwoju na gruncie rzeczywistości polskiej. Młodożeniec, który zachłysnął się rozbudzonym przez futurystów i sztucznie rozdętym entuzjazmem, niemal odrazu zajął stanowisko odrębne. Wyraził się wprawdzie J. N. Miller, że kierunek ów Młodożeniec „ośmieszył, zbanalizował i zmechanizował swemi niedorzeczno-kopulacyjnemi pomysłami“, ale dziwaczna groteskowość niektórych utworów poety powstała na gruncie powziętego przezeń dążenia, aby za pomocą wzorów futurystycznych odnowić lub spotęgować środki rodzimej twórczości ludowej. Założeniu temu Młodożeniec nadal pozostał wierny, a w następnych jego poezjach (*Niedziela,* 1930; *Futurogamy i futuropejzaże,* 1934) odpadają naloty futurystyczno-dadaistyczne, ustępując zalecanemu właśnie przez Millera ludowemu „d a d a n a i z m o w i“. I trzeba przyznać, iż naogół Młodożeńcowi doskonale się udało przyswoić sobie ducha i technikę pieśni ludowej. Nawet na przyrodę patrzy poeta pod kątem powszedniego życia ludu, który stał się nietylko treścią, ale wprost inspiratorem wierszy Młodożeńca, pisanych językiem, stylem i wyobraźnią ludową. Urodzony na wsi sandomierskiej, mimo zawodowe zajęcia nauczyciela gimnazjalnego w mieście, w swych poezjach zachował Młodożeniec całą świeżość i bezpośredniość chłopskiego prymitywizmu. Bardzo mu się rzadko zdarza, że naiwna prostota potknie się na jakimś szczególe o wymuszoną sztuczność lub o wzięty fałszywie ton. Poezja to przytem wolna od płytkiej ckliwości i rozwlekłego ględzenia pseudoludowych wierszopisów. Futurystyczne terminowanie wyszło Młodożeńcowi na zdrowie, silnie wyrobiony zmysł realizmu uchronił go od abstrakcyjnych manowców, wro-

dzone poczucie dźwiękowych wartości słowa znalazło niewyczerpany teren doświadczeń rytmicznych w motywach ludowych pieśni i tańców. Skądinąd wszakże jest to niewątpliwe ograniczenie indywidualnych możliwości talentu poetyckiego Młodożeńca, który również w prozie nowelistycznej (drukowanej na razie po czasopismach, odznaczonej nagrodą na konkursie nowelistycznym krakowskiego *Czasu)* dał kilka tęgich utworów, wyróżniających się śmiałym i świeżym realizmem, zwartością i jędrnością obrazowania, wysokim artyzmem naturalnej gwary chłopskiej. Na chłopskim froncie literackim, którego Młodożeniec jest rdzennie autentycznym przedstawicielem, twórczość jego ma dobre wyczucie społecznej odrębności chłopskiej i zrozumienie, że odrębności tej nie da się utożsamiać z miejską ideologją proletarjacką. Słusznie zauważył Konstanty Grzybowski (pod pseud. Jan Turzyma w *Czasie* z 21. X. 1934), że przez utwory Młodożeńca przelewa się „cała pasja, namiętność, temperament, chytra ironja i twarda godność chłopska, których tak trudno się doszukać u skamlących raczej o proletarjackiej biedzie (mimo groźnych i krwawych frazesów) chłopskich marxistów". Natomiast mało szczęśliwe są wycieczki Młodożeńca na teren chłopskiej publicystyki społecznej. Kierując się przesłankami swej twórczości artystycznej, Młodożeniec nazbyt upraszcza zagadnienie ogólnej kultury narodowej, szukając jej odnowienia w tradycyjnej kulturze chłopskiej. Daje się on tu ponosić bezkrytycznemu temperamentowi poety, który nietylko neguje wartość cywilizacji europejskiej, lecz nawet chłopską wiedzę przepowiadania pogody czy leczenia ziołami wynosi nad naukę meteorologji czy medycyny. Są to oczywiste bzdury, które i poecie nie uchodzą, a kulturze chłopskiej tylko szkodzą.

Jedynie własne przeświadczenie poety, nader ruchliwa i rozgłośna działalność w radykalnym ruchu chłopskim na wsi małopolskiej oraz wpływ, jaki wywiera na małopolską grupę pisarzy chłopskich, każą uznać MARJANA CZUCHNOWSKIEGO (ur. 1909) za przedstawiciela chłopskiego frontu literackiego na odcinku marxistowskim. Pozycję tę młody poeta zajął zresztą nie od-

razu. Urodzony i wychowany na wsi Czuchnowski nie jest autentycznym synem chłopskim. Ojciec jego był rządcą rolnym w dobrach magnackich, potem osiadł na własnej parowłókowej kolonji w gorlickiem. Pracując nad postępowem podniesieniem swego gospodarstwa (na którem zaprowadził dziesięciomorgowy sad owocowy), obdarzony niespokojnym temperamentem, oddawał się też agitacji politycznej, jako działacz Polskiego Stronnictwa Ludowego, przez co zbliżył się z okolicznem chłopstwem i z górą partyjną. Marjan Czuchnowski wziął po ojcu usposobienie. Po niedawnej jego śmierci odziedziczył po nim gospodarstwo, na którem osiadł wraz z dwojgiem rodzeństwa, zraziwszy się przedtem niepomyślnemi wynikami kilkoletnich studjów uniwersyteckich w Krakowie, gdzie praktykował też w dziennikarstwie. Gdy więc w jednym ze swych licznych artykułów społeczno-agitacyjnych poeta przemawia imieniem wydziedziczonych, co „przecież nie dziedziczą“, podejrzewamy go o wewnętrznie zakłamaną frazeologję. I w całej publicystyce Czuchnowskiego, mimo jej płomienne akcenty krzywdy społecznej i rewolucyjnego buntu, łatwo podchwycić powierzchowny patos retoryczny, którym autor pokrywa brak teoretycznego przygotowania i, co ważniejsze, nader słabe rozumienie realnych postaw bytu chłopskiego. W wydanym osobno, programowo-teoretycznym szkicu o *Nowej kulturze* (1934) Czuchnowski wręcz neguje wartości społeczne odrębnej kultury chłopskiej, stawia zaś postulat międzynarodowej kultury proletarjackiej. Z tego samego stanowiska abstrakcyjnej doktryny, ulegając całkowicie fetyszyzmowi dialektycznej świadomości klasowej, patrzy Czuchnowski na współczesną rzeczywistość chłopską w późniejszych swych poematach. Nurtuje tu wszak nadal subjektywny indywidualizm anarchistyczny, wyżywający się w rewolucjonizmie społecznym o charakterze — rzecby można — „zawodowym“. W głośnych artykułach na temat „nowej poezji proletarjackiej“ (drukowanych w warszawskim *Robotniku, Nowem Piśmie* i t. p., w roku 1933) Czuchnowski tak określa swe poetyckie zadania: „Celem poety rewolucyjnego w ramach dzisiejszych warunków jest zniszczenie burżuazyjnej kultury wiersza, burżuazyj-

nego rymu, burżuazyjnej tematyki... Poezja rewolucyjna, pojęta jako mowa aluzyj — głos protestu przeciw kapitalizmowi, którego nadbudówką jest jego kultura... Ważniejsze usługi oddą tutaj rewolucji zniesienie starej estetyki, jak oburzanie się w staroświeckich wierszach na stary ustrój... Literatura rewolucyjna, o którą mi chodzi, jest nietylko rewolucyjną, że mówi o rewolucji, ale rewolucyjną sama w sobie, w swych ideach artystycznych..." Są to hasła bardzo szumne i dla młodych zapaleńców nader ponętne, ale są to tylko frazesy, pożyteczne zapewne dla celów agitacji społeczno-rewolucyjnej, podniecające temperaturę burzliwego wrzenia, zawodne jednak i w dziele budowy nowego ustroju, i we własnej praktyce poety, i w znaczeniu takiej poezji dla ogólnej kultury proletarjackiej. Nie ulega bowiem wątpliwości, że odpowiadająca takiemu programowi twórczość artystyczna może być tylko cieplarnianym wytworem elity kulturalnej. Kwiatem cieplarnianym jest też poezja Czuchnowskiego. Jej silna atrakcyjność dla młodych pokoleń poetów, i to również poetów ludowych, bo np. Antoni Olcha aż niewolniczo naśladuje Czuchnowskiego, polega zapewne na nerwowo bojowem tętnie rytmiki, na łatwej do przyswojenia rozluźnionej formie i fragmentarycznej treści, na sugestywności często powtarzanych zwrotów społeczno-agitacyjnych, wpłatanych w tok natłoczonych obrazów o zdumiewającej i nieprawdopodobnie śmiałej rozpiętości metafory, o skrótach i skojarzeniach oszałamiających efektem zadziwienia czy niespodzianki.

Nader oryginalny i wybitnie odkrywczy talent poetycki Czuchnowskiego urabiał się pod wpływem futurystycznej poezji Jasieńskiego i Młodożeńca, dojrzewał i rozwijał się w atmosferze *Zwrotnicy* Tadeusza Peipera i wywodzącej się stamtąd poetyckiej awangardy krakowskiej, do której Czuchnowski też zresztą należy, aczkolwiek obecnie i Peiperowi i jego szkole stanowczo się przeciwstawia. Swym debiutem poetyckim p. t. *Poranek goryczy* (1930) dwudziestoletni poeta zwrócił odrazu powszechną uwagę. Zastanawiająco przedwczesna dojrzałość, nawet przejrzałość postawy uczuciowo-wzruszeniowej, żywiołowy rozmach buntu wobec świata, stosunek

do życia twardy i pogardliwy, wybitnie zmysłowa chłonność osobistych wrażeń i doznań, swoisty liryzm nienasycenia i przesytu, łączący zdolność wybuchowego wyżywania się jedną chwilą z hamulcem intelektualistycznej refleksji o nietrwałości wszelkich ucieleśnień, cały wreszcie klimat duchowy pierwszych utworów Czuchnowskiego narzucał porównanie z poezją Rimbauda. Ów podkreślony przez krytykę rimbaudyzm uznał i poeta, następny swój cykl poezyj: *Kobiety i konie* (1931) opatrując nawiasowym tytułem *Listów do Jana Artura Rimbauda.* Wydany zaś potem poemat Czuchnowskiego: *Reporter róż* (1932), choć naznaczony mottem z Norwida i choć był już objawem dokonywującego się w psychice poety przełomu, nasuwał znowu zestawienie z Rimbaudem, mianowicie ze *Statkiem pijanym.* Powołaćby tu jeszcze można mickiewiczowskiego *Farysa,* bo przy wielkich różnicach dzielących trzy poematy i ich twórców, należą one rodzajowo i emocjonalnie do wspólnej kategorji. Są wyrazem metafizycznego niepokoju poetyckiej tęsknoty, gwałtownym, wulkanicznym wybuchem wewnętrznego liryzmu, ze zdobywczego stosunku poety do świata wypływającą próbą zerwania krępujących więzów rzeczywistości, wyzwolenia się z praw czasu i przestrzeni, lotem w nieskończoność albo skokiem w bezdenną otchłań. Znamienny zaś to objaw, że pozornie w poemacie Czuchnowskiego najsilniej występujące tętno rzeczywistości społecznej nie pokrywa się z istotnem natężeniem tonu, z trzech poematów najwyżej wznoszącego się w mickiewiczowskim. Objaw poniekąd paradoksalny, gdyż porównując abstrakcyjność atmosfery *Farysa* z realizmem środowiska współczesnego w *Reporterze róż,* spodziewaćby się można odwrotnego wyniku, lecz objaw to znamienny, bo świadczący o egzotycznym stosunku Czuchnowskiego do sprawy proletarjackiej. *Reporter róż,* surrealistyczny poemat miłości i rewolucji, jest wyrazem egocentryzmu niemniej indywidualistycznego, niż *Farys,* romantyczny poemat o walce człowieka z żywiołem pustyni, czy *Statek pijany,* symbolistyczny poemat o łodzi błądzącej po bezbrzeżnych falach oceanu. Jeśli Mickiewicz i Rimbaud wyrzekli się później poezji, aby — każdy z nich w in-

nych coprawda wymiarach — poświęcić się życiu praktycznie czynnemu, przewidywać wolno, że dla Czuchnowskiego zwrot taki nie może być trwały ani wyłączny. Bowiem ten „syn pól niesforny i dziki“ jest już tylko zgubionym w chaosie współczesności „szarym reporterem róż nowym światom niewysłanych“. Dla klimatu duchowego Czuchnowskiego twórczość poetycka jest żywiołem, bez którego płuca jego oddychać nie byłyby w stanie. Poezja Czuchnowskiego, z niebywałą bystrością chwytającego i słownie obrazującego stany uczuciowo-wzruszeniowe z pogranicza świadomości, przedstawia kalejdoskopową ruchliwość i zmienność pola widzenia, co jej nadaje wyraz gorączkowo tętniący żywym nerwem współczesności. Metaforyzm, zdumiewający świeżością i samodzielnością, soczystą jędrnością i odkrywczą odwagą, doprowadzony do rozpasanej bujności ale i naznaczony skłonnością do manjackiego powtarzania się w *Kobietach i koniach*, aż zagrażający wyrodzeniem się w gongorystyczną manjerę, w *Reporterze róż* uległ celowemu ograniczeniu na rzecz świadomie zamierzonego zwrotu do jasności i prostoty, co jest sprzeczne z nieco później sformułowaną przez Czuchnowskiego teorją estetyki proletarjackiej, ale co bynajmniej nie zadziwia. Od „miasta z miast żywych najbardziej kamiennego, zgniłego od spodu, zawalonego w szczytach“, myśl poety przenosi się na wieś, którą gdy tego chce, widzi w szczerej prawdzie naturalistycznej i w nagiej oczywistości, pozbawionej jakichkolwiek akcesorjów sentymentalizmu lub idealizacji, a z którą uczuciowo czuje się najbliżej związany. Miasto dało mu zasmakować cierpkiej goryczy zawodów miłosnych, o czem mówi z ironją, nawet z pogardą, potwierdzając zarówno egocentryzm swej postawy psychicznej, jakoteż wybuchową emocjonalność stanów uczuciowych. Z owego najczyściej subjektywnego źródła w tym poemacie miłości i rewolucji wypływa stosunek poety do sprawy proletarjackiej, namiętny bunt przeciw rzeczywistości społecznej, gdzie wszakże nietrudno dostrzec wyraz tragizmu nawskroś osobistego, na podłożu szczerej nienawiści do szarego i mdłego życia filistersko-mieszczańskiego, przenikniętej mocnemi poetyckiemi akcentami oburzenia

i walki. Ale dla Czuchnowskiego sprawa proletarjacka to tylko morze, którego fale miotają „statkiem pijanym" poety. W Czuchnowskim nie było materjału na „klasowo uświadomionego" wieszcza. Tymczasem, powróciwszy do wsi rodzinnej, poprzedzony sławą rewolucyjnie awangardowego poety, trafił Czuchnowski na gorącą atmosferę politycznie rozagitowanego wrzenia. Zanurzył się w niej z zapalczywością urodzonego rewolucjonisty i w kołach opozycyjnej młodzieży wiejskiej zyskał szeroką popularność. Zatargi z władzami policyjnemi naraziły go nawet na uwięzienie i dochodzenie karne, co tylko podniecilo psychiczne zarzewie buntu. Z gorliwością prozelity ale i z zupełnym brakiem krytycyzmu przyjęta przez poetę-działacza doktryna marxistowska, przeniesiona także na teren twórczości artystycznej, odbiła się fatalnie na nowym zbiorze poezyj i poematów Czuchnowskiego p. t. *Tak* (1933). Metaforyzacja obrazowania, jako element strukturalny, prowadzi tu do zupełnego chaosu, czyli do bezładu myślowego i artystycznego. Skądinąd zaś wybitnie romantyczna postawa życiowa w zastosowaniu do zagadnień społecznych daje w ramach programowych nowej poezji realistycznej czy surrealistycznej wynik niezamierzony, jakim jest zupełny brak poczucia rzeczywistości. Stanowisko Czuchnowskiego jest oderwane od środowiska społecznego i chwili dziejowej. Jego rewolucjonizm, mimo tu i ówdzie mocne akcenty, nie wykracza poza frazeologiczny abstrakcjonizm poety poddającego się sugestji wyrazów, układających się w buntownicze inwektywy dziecka igrającego z ogniem. W społeczno-rewolucyjnych ustępach ostatniego poematu „wiejskiego" Czuchnowskiego p. t. *Trudny życiorys* (1934) objaw ten cięży nadal niepokonanym urazem na psychice poety, który jednak w opisowych partjach tego utworu przechodzi do spokojniejszego a bardzo oryginalnie ujętego artyzmu epickiego. Przedmiotem tego artyzmu wieś w codziennych trudach i znojach, skrajnie naturalistyczne obrazy bytu chłopskiego, w którym głód i miłość są jednakowo biologicznemi zjawiskami, konflikty społeczne wewnątrz gromady chłopskiej, rozszczepiające ją na wrogie obozy biedoty i wiejskich bogaczy. „Syn pól niesforny i dziki" zdaje

„Przegląd" 1938

się przechodzić nową przemianę, która — być może — doprowadzi go do widzenia rzeczywistości chłopskiej z konkretniej uziemionym realizmem, choćby to był realizm krańcowego pesymizmu. W *Trudnym życiorysie* beznadziejna nędza chłopskiej doli posiada ekspresję aż przejmującą w swej grozie, dogłębnie wstrząsającą sumieniem społecznem czytelnika. I wbrew głoszonemu przez Czuchnowskiego programowi estetyki proletarjackiej, co na *Tak* odbiło się tylko niekorzystnie, *Trudny życiorys* odznacza się czytelnością dużo łatwiejszą, niż poprzednie utwory poety. Ze stanowiska artystycznej świadomości autora jest to niewątpliwy postęp na drodze do ujarzmienia żywiołowej bujności i do celowego opanowania nowych środków poetyckich.

Marxistowskim rewizjonistą historycznej przeszłości polskiej okazał się LEON KRUCZKOWSKI (ur. 1900) w powieści p. t. *Kordjan i Cham* (1932), która tego przedstawiciela ideologji radykalnej inteligencji miejskiej wprowadziła na wysuniętą placówkę chłopskiego frontu literackiego. Jest to powieść o chłopie pańszczyźnianym w dobie poprzedzającej powstanie listopadowe. Osnuł ją autor na tle autentycznego pamiętnika Kazimierza Deczyńskiego (wydanego drukiem przez prof. M. Handelsmana w r. 1907 p. t. *Żywot chłopa polskiego na początku XIX stulecia).* Ów Deczyński był to z ludu pochodzący nauczyciel wiejski, który — chcąc ulżyć doli swych współbraci — zostaje pokonany przez dalej sięgającą rękę dziedzica i za karę wcielony w rekruty. Drugą postacią, wyrażającą uświadomiony bunt przeciw panu i księdzu, jest wprowadzony do powieści kowal Derkacz, dawny żołnierz napoleoński. Pośrednio posłużył on autorowi do powieściowej (więc niepodkreślonej otwarcie) polemiki z *Popiołami* Żeromskiego. Deczyński i Derkacz przedstawiają na tle swojej wsi moment narodzin, kształtowania się i ugruntowywania świadomości klasowej. Był to właśnie — wyznaje Kruczkowski w przedmowie — powód, dla którego podjął się literackiego opracowania przedmiotu. Czyli powieść ma wyraźnie zamierzoną tendencję społeczną, wypowiedzianą najdobitniej słowami włożonemi w usta Deczyńskiego, który w rozmowie z war-

szawskim urzędnikiem Wenclem, gdy ten stwierdza: „Ojczyzna jest jedna: ziemia — mowa — wiara!“ — stanowczo mu przeczy: „Nie!... Ojczyzny są różne!... Chłopska ojczyzna — to jest głód, zimno, choroby i praca, równa bydlęcej, chłosta i klątwy i uciemiężenie!... Ona zawsze była oddzielona od ojczyzny szlachty — sytej, dostatniej ojczyzny, świętującej hucznie, pańskiej!...“ (Wtrącić tu warto nawiasem, że to rozróżnienie dwóch rzeczywistości społecznych: chłopskiej i szlacheckiej — występuje bardzo ostro m. in. już w *Placówce* Prusa.) Trzeba zaś stwierdzić, że w ustach Deczyńskiego nie jest to gołosłowny frazes, lecz własnem doświadczeniem zdobyta prawda, bo Kruczkowski, zanim przytoczone słowa kazał wypowiedzieć swemu bohaterowi, przedstawił przedtem gorzkie koleje jego losu w powieści, odtwarzającej je z dobrze odczutym, logicznie przemyślanym i plastycznie postawionym realizmem. Dlatego też tendencja społeczna, stawszy się architektoniczną więźbą pomysłu powieściowego, nie szkodzi jego obliczu artystycznemu, gdyż w umiejętnie przeprowadzonem stopniowaniu kontrastów społecznych, w szeregu świetnie uruchomionych sytuacyj życiowych o dramatycznem napięciu, opiera się o twardy grunt prawdy socjo-psychologicznej, sugestywnie skoncentrowanej i ostro naświetlonej w efektownem zakończeniu powieści. Do jej tła wprowadził autor kilka środowisk społecznych, odmalował je w sposób żywy i barwny, przyczem w przedstawieniu świata chłopskiego nie zaniedbał i stron ciemnych, natomiast z celową a krańcową jednostronnością pokazał dwór i kościół, jako źródło krzywdy chłopskiej. Z rodziny dziedzica, obok ojca, uosabiającego całe zło niesprawiedliwości i nieprawości społecznej, poznajemy jego syna i córkę. Ta ostatnia dała autorowi sposobność do zręcznie zainscenizowanej satyry na romantyczny sentymentalizm. Syn dziedzica odgrywa rolę ważniejszą, bo on to — jako podchorąży — symbolizuje tytułowego Kordjana w postaci paniczyka, pod wpływem chwili wyruszającego po wawrzyn bohaterski. I jemu to przeciwstawia się Deczyński w kulminacyjnem zakończeniu powieści. Sam pomysł nowego ujęcia zagadnienia kordjanowego z wyborną

intuicją artystyczną uwierzytelnia autor w rozdziale, dziejącym się na pograniczu jawy i snu. Związany z tym wątkiem opis życia w szkole podchorążych, pokazanego od strony dnia powszedniego, jest bodaj najlepszym przykładem zdolności autora oświetlania zagadnień historycznych w sposób zrywający z tradycyjnym szablonem. I właściwie tylko tutaj tkwi nowy chwyt rewizjonizmu historycznego w *Kordjanie i Chamie*. Rewizjonizm to charakterem swoim mocno przypominający poemat Jasieńskiego o Szeli, ale u Kruczkowskiego głębiej przemyślany i gruntowniej umotywowany, aczkolwiek rozprawę z Kordjanem autor sobie znacznie ułatwił przez powieściowe utożsamienie tej symbolicznej postaci z Felusiem Czartkowskim, jednostką najzupełniej błahą. (Sprawę tę poruszył z właściwą sobie dociekliwością Karol Irzykowski w *Słoniu wśród porcelany*, 1934. Zarzuty Irzykowskiego trafiają w piętę achillesową historjozofji Kruczkowskiego celniej, niż wywołana powieścią głośna replika Karola Radka, który wystąpił z obroną znaczenia polskiego ruchu insurekcyjnego dla rozwoju idei demokratycznej.) — Życie wojskowe Deczyńskiego pozwoliło autorowi urozmaicić osnowę epicką szeregiem scen o trafnie zróżnicowanem natężeniu barw, od najjaskrawszych, jak w ustępie o katowaniu żyda, aż do łagodniejszych w obrazowaniu drogi życiowej bohatera powieściowego, układającej się pomyślniej, niż zapowiadał jej początek. Na tle dwukrotnego pobytu Deczyńskiego w Warszawie wprowadził Kruczkowski epizody, bądź to naświetlające obyczaje ówczesne pod kątem tendencji społecznej, bądź też będące wręcz dramatycznem udialogowaniem myśli autora. Atoli nawet w nasuwających najwięcej zastrzeżeń rozmowach osób historycznych, dzięki celowemu ich doborowi i żywo skomponowanej dyskusji, choć w niej właśnie przemycił autor najbezpośredniejszy wyraz swej ideologji, barwnie wypadł obraz chwili dziejowej, pokazanej u jej narodzin, ale już brzemiennej w późniejsze swary emigracyjne. Wręcz znakomicie udała się Kruczkowskiemu charakterystyka Lelewela. Tragizm zaś rozbieżności zapatrywań na cele i zadania ojczyzny ma — niekiedy być może nawet wbrew autorowi — wymowę i na dziś nader aktualną. Oświad-

czenie autora w przedmowie, że praca jego polegała wyłącznie na czynności konstruktorskiej, czyli na montażu powieściowym materjału faktycznego z pamiętnika Deczyńskiego oraz ze źródłowych dzieł historycznych, jest o tyle nieścisłe, że *Kordjan i Cham,* będąc powieścią wysnutą z autentycznego życiorysu, nawet ten ostatni tu i ówdzie zmienia lub uzupełnia. Powieściopisarz miał za sobą pełne prawo literackiej licencji, ale mistyfikacja, jaką narzuca w swej przedmowie, a co mu odrazu wytknął Tadeusz Kudliński (w *Gazecie Literackiej),* podważa w czytelniku zaufanie do ideowych poglądów autora. Powieść Kruczkowskiego nie jest rewelacyjna ani w pomyśle pokazania przeszłości historycznej od strony krzywdy społecznej, bo tę krzywdę oddawna i często w literaturze polskiej podnoszono, ani przez zamiar uzasadnienia dziejowego znaczenia nienawiści klasowej, jako czynnika wyzuwającego z poczucia tradycji narodowej. Co do sprawy ostatniej stanowisko autora określone zostało dość wyraźnie, ale o tyle nie przekonywująco, że przecież stosunek jednostki czy całego stanu społecznego do narodu i państwa zmienia się zasadniczo w nowych warunkach dziejowych. Zastrzeżenie to nasuwa się tylko z powodu ideologicznych uogólnień, bo pod względem powieściowym i w ramach danej epoki historycznej obraz rzeczywistości na określonym odcinku życiowym uprawniał do pokazania go w świetle *Kordjana i Chama.* Ponad postawioną tezę wznosi się fakt, że zdołał ją autor wcielić w budowę artystyczną, rozwiniętą z dużym talentem realistycznym, zogniskowaną w plastycznej charakterystyce żywego człowieka, pokazanego w narastaniu ideowo-psychicznem pod umiejętnie nachylonym i konsekwentnie utrzymanym kątem widzenia jednostki, obranej za przedmiot obserwacji. Wybitnie intelektualistyczno-materjalistyczna postawa Kruczkowskiego sprawiła nadto, że dziełu swemu nadał logiczną wymowę faktów, że dialektyczna metoda marxizmu została w niem zastosowana z niemałem powodzeniem. Realizm Kruczkowskiego ma pozory aż zimnego objektywizmu. Skądinąd wszakże nasycenie utworu myślą społeczną wprowadza samo przez się mocne napięcie wzruszeniowe, przez co *Kordjan i Cham* staje

w pobliżu dzieła Żeromskiego. Żeromski jest zresztą tym pisarzem, z którego duchem Kruczkowski się zmaga, na którego zaś artyzmie swój własny urabia. Kruczkowski, mało przedtem znany poeta (utwory drukowane od roku 1918 w krakowskich *Maskach,* osobno: *Młoty nad światem,* 1928), tą pierwszą swą powieścią zdobył odrazu duże powodzenie i zyskał poważne uznanie, jako nieprzeciętny talent pisarski, świadomy środków technicznych, władający niemi z dobrze opanowaną wprawą, wypowiadający się stylem prostym i jasnym, lecz pięknym i indywidualnie wyrobionym. *Kordjan i Cham* zrodził się w cieniu doktryny marxistowskiej i ideologji proletarjackiej. Następnym zamiarem autora miała być powieść historyczna z przeszłości życia robotniczego w Zagłębiu Dąbrowskiem. Ale snać wrażenie, jakie wydanym utworem wywarł na froncie ruchu chłopskiego, a zapewne i konieczność odpowiedzi na podniesione w dyskusji nad *Kordjanem i Chamem* wątpliwości lub zarzuty ideowe, skłoniły autora do powzięcia innego pomysłu. Oto zwierza się Kruczkowski w wywiadzie udzielonym Lechowi Piwowarowi (w *Tygodniku Artystów):* „Podjąłem próbę powieściowego ujęcia sprawy chłopskiej w Polsce, w szerokiej perspektywie jej rozwoju historycznego. Pierwszym etapem jest *Kordjan i Cham,* powieść o chłopie pańszczyźnianym. Drugim członem cyklu będą *Pawie pióra.* Daję tam obraz wsi galicyjskiej w latach bezpośrednio przed wojną światową (1913—1914). W przeciwieństwie do *Kordjana i Chama,* gdzie pańszczyźniane chłopstwo stanowi jednolitą, niezróżnicowaną wewnętrznie masę, w *Pawich piórach* zobaczymy chłopa już uwłaszczonego, wieś nową, o zróżnicowanej strukturze socjalnej, a przytem ogarniętą już przez życie polityczne. W *Kordjanie i Chamie* konflikt rozgrywał się między wsią a dworem. W *Pawich piórach* dwór pozostaje raczej na uboczu. Nurt życia wiejskiego posiada już własną, wewnętrzną dynamikę klasową, linja przeciwieństw rysuje się pomiędzy chłopem-bogaczem a biedotą małorolną i bezrolną. Krótko mówiąc, stara treść nierówności społecznej odbudowuje się na nowej płaszczyźnie“. Zapytany o stosunek chłopa do życia narodowego, co w *Kordjanie i Cha-*

mie zostało rozstrzygnięte w sensie zdecydowanie negatywnym, zgodnie z rzeczywistością historyczną tamtej epoki, odpowiedział Kruczkowski: „Natomiast w roku 1914 te rzeczy przedstawiały się już grubo inaczej. Zwłaszcza, że mówiąc: 1914, mam na myśli cały ten okres dziejów polskich, który się zaczął legjonami Piłsudskiego, a skończył — rokiem 1920. W *Pawich piórach* jednak, ze względów kompozycyjnych, akcja kończy się — dniem 6 sierpnia 1914... Tak! Krakowskie „Oleandry". W ostatnim rozdziale powieści ujrzymy jednego z jej „bohaterów", chłopa maszerującego — w mundurze strzeleckim! Idzie walczyć o Polskę niepodległą, wierząc, że będzie to Polska l u d o w a. Zakończenie zupełnie inne, niż w *Kordjanie i Chamie* — no, bo znów zgodne z nową, inną rzeczywistością historyczną!" Zanim ukażą się *Pawie pióra* (wydano je w roku 1935, w czasie druku tej książki), byłoby przedwcześnie przewidywać, jak sobie autor tę nową rzeczywistość wyobraził. Natomiast wydało się pożyteczne przytoczyć wyznanie pisarza, rzucające i na *Kordjana i Chama* światło retrospektywne.

Lata ostatnie zaznaczyły się szerokiem ożywieniem ruchu kulturalnego wśród młodzieży ludowej, na co w literaturze poważnie zwrócił uwagę najpierw Stanisław Piasecki, zdolny krytyk i bystry publicysta, daleki od szablonu i o szerokim widnokręgu myślowym, od roku 1935 redaktor tygodnika *Prosto z Mostu*, gdzie również wiele miejsca poświęca pisarzom chłopskim. Powstały rozmaite zrzeszenia ideowe i organy prasowe. Mimo różnice polityczne, wynikające przeważnie z przyczyn w gruncie rzeczy nieistotnych, choć wpływowych przez swój związek z ogólniejszemi prądami społecznemi czy to z miejscowemi tradycjami dzielnicowemi, we wszystkich wystąpieniach publicznych na froncie chłopskim, w programowych artykułach *Wsi* i *Młodej Wsi*, zbliżonych do obozu rządowego, czy to opozycyjnie nastawionych *Wici* i *Młodej Myśli Ludowej*, czy też *Wsi — jej pieśni*, mianującej się organem literatów ludowych w Polsce (zamiast: polskich), aby nagłówkiem tym, wystrzegając się polskości przez solidarność z postulatem kosmopolityzmu ideologji proletarjackiej, zaświadczyć o swej narzuconej zresztą zze-

wnątrz i raczej powierzchownej przynależności do doktryny marxistowskiej, — w przemówieniach na zjazdach i w innych enuncjacjach proklamowana jest wszędzie niezależność i samodzielność młodego ruchu chłopskiego. Ruch to jeszcze słabo wykrystalizowany, nieskonsolidowany i mało wyrobiony, ale rozszerzający się z bujnym rozmachem, z butnem poczuciem tej siły, jaką przedstawiać mogą zorganizowane masy chłopskie, z mocno ustalającą się świadomością własnych praw społecznych. Z inicjatywy jednego z tych związków młodzieży wiejskiej zwołano w roku 1934 zjazd, zapraszając do współudziału w nim również pisarzy polskich. W rozesłanym przed zjazdem liście pisali organizatorzy: „Uważamy, że literaci polscy za mało interesują się zagadnieniami wsi polskiej i zagadnieniem wiejskiego proletarjatu. Współcześni literaci naogół nie wiedzą nic o przeobrażeniach, jakie zaszły w młodej wsi polskiej. My, jako zorganizowana młodzież wiejska, domagamy się od literatury głębszego zainteresowania sprawami społecznemi i proletarjackiemi wsi polskiej. Zwołujemy powyższą konferencję dla zetknięcia ze sobą dwóch odrębnych światów — literatów i czytelników wiejskich“. Literaci nie dopisali, bo z 40 zaproszonych stawiło się zaledwie pięciu z Wacławem Sieroszewskim na czele. Z drugiej strony przybyli dość licznie działacze kulturalni, „samorodni“ poeci ludowi i inni przodownicy młodej wsi. W przemówieniach roztrząsano sprawy literatury i czytelnictwa; skarżono się ogólnie na brak odpowiadającej potrzebom wsi literatury i na brak dobrych książek w zaniedbanych i fatalnie zaopatrzonych bibljotekach wiejskich; formułowano życzenia, w jakim kierunku rozwijać się powinna współczesna polska twórczość literacka; domagano się, aby pisarze polscy zajęli się nareszcie zagadnieniem twórczego chłopa polskiego. Z największym entuzjazmem wyrażano się o Kurasiu i Magrysiu. Z pisarzy dawniejszych najwyżej podnoszono Orkana, po nim Reymonta. Niesłusznie przeoczono Dygasińskiego i *Placówkę* Prusa. Z utworów literatury współczesnej wyróżniono trzy: *Kordjana i Chama* Leona Kruczkowskiego, *Kumaca* Wojciecha Skuzy i *Wierzby nad Sekwaną* Jana Wiktora. Osobną

uchwałą polecono je do rozpowszechniania wśród czytelników wiejskich. O Skuzie, związanym ideowo z „zielonym“ sztandarem Polskiego Stronnictwa Ludowego, i o Kruczkowskim, przedstawicielu literackim marxizmu, była wyżej mowa. Jan Wiktor, społecznie niezwykle ruchliwy i w dziełach swych żywo reagujący na wszelkie objawy niedoli ludowej, ze szczególnem zainteresowaniem śledzący losy emigracji chłopskiej i ludu polskiego na ziemiach kresowych poza granicami państwowemi, coraz częściej także za pomocą artykułów i reportaży dziennikarskich poruszający temi sprawami opinję publiczną, jest zupełnie niezależny od wszelkich stronnictw politycznych czy innych ugrupowań partyjnych. Zajmuje samodzielne stanowisko pisarza polskiego, z jednakowo dogłębną troską wnikając w zagadnienia człowieka i współczesnego bytu narodowego. Nie mieści się też na żadnym określonym odcinku frontu chłopskiego, lecz stojąc poza nim, myślą swą ogarnia go szerzej i wszechstronniej, niż właściwi literaccy frontu tego przodownicy. Słusznie nazwany jednym z najbardziej autentycznych talentów współczesnej literatury polskiej, jest też w niej bodaj najwybitniejszym, a zapewne najszczerszym przedstawicielem wsi.

81.

Pierwszą drukowaną rzeczą JANA WIKTORA (ur. 1890) był artykuł o *Kryjakach* M. J. Wielopolskiej. Po nowelach, zamieszczanych pod różnemi pseudonimami w czasopismach wielko- i małopolskich, w roku 1919 wydał Wiktor pierwszą swą książkę: opowieści z Podlasia p. t. *Oporni*. Wystąpiły w niej odrazu dwa naczelne wątki późniejszej twórczości pisarza: współczucie dla upośledzonych i serdeczna troska o losy ludu polskiego pod obcym uciskiem. Autor *Opornych* od pierwszej swej książki okazał się pisarzem społecznym, podejmującym aktualne zagadnienia z rzeczywistości narodowego bytu, wrażliwym na krzywdę zbiorową, z subjektywnie naturalistyczną pasją wnikającym w świat niedoli i nędzy.

Na opisie podlaskich wrażeń Wiktora odcisnął się wyraźny wpływ Żeromskiego, bezpośredni i — być może — pośredni przez autorkę *Kryjaków*. W późniejszej twórczości autora *Tęczy nad sercem* dostrzega się raczej oddziaływanie Reymonta i poniekąd Kadena-Bandrowskiego, ale już zawczasu wyrabia Wiktor własny, dwoisty w wyrazie styl. Ta dwoistość objawia się nawet zewnętrznie. Ludowe i zwierzęce postaci jego utworów mówią językiem chłopskim, udatnie stylizowanym na podstawie gwary podgórskiej z Pienin, odznaczającym się soczystą dosadnością i jędrną zwięzłością, sowicie okraszonym świeżemi i pomysłowo zastosowanemi przenośniami, nader sugestywnym — choć nieco przesadnym — w barwnem obrazowaniu wrażeń i wzruszeń, zaprawionym pewną krańcowością w przeskokach od rzewnego tragizmu do krzepkiego humoru. Gdy zaś autor przemawia od siebie, albo słowa wkłada w usta osób z inteligencji,

wówczas pisze językiem prostym, niewyszukanym, pozbawionym ozdób metaforycznych, czyli językiem mowy potocznej.

Liryczne nastawienie psychiki twórczej Wiktora uwydatniło się wyraźniej w drugiem z kolei, osobno wydanem opowiadaniu: *Przez łzy* (1923), treścią przypominającem poniekąd motyw sienkiewiczowskiego *Janka muzykanta,* świadomie jednak podniesiony w tonie bezpośredniej naiwności, rzuconej na tło dokładnie opisanego zimowego krajobrazu górskiego. Z otaczającą przyrodą wprost zespalają się losy góralczyka-znajdy, karmiącego głodujące ptactwo, ginącego wreszcie w zawiei śnieżnej, opłakiwanego śpiewem swych ptasich przyjaciół. Została już tu mocno podkreślona samotność jednostki w gromadzie ludzkiej, co będzie bólem życiowym wielu postaci następnych utworów Wiktora. Osamotniony jest też w *Legendach o Grajku Bożym* (1925) Chrystus, któremu w ziemskich wędrówkach, odtworzonych z subtelnym umiarem artyzmu, towarzyszą zwierzęta, oddane Mu z miłosną wiernością.

Siła oryginalnego talentu Wiktora skrystalizowała się w jego powieściach o zwierzętach. Jako obserwator świata zwierzęcego i literacki odtwórca tego świata obyczajów i psychologji stał się Wiktor samodzielnym i godnym następcą Dygasińskiego, co należy stanowczo zaznaczyć wbrew zastrzeżeniom mylnie podnoszonym przez Anielę Gruszecką (w *Przeglądzie Współczesnym*). Wiktorowi niedostaje wprawdzie tego filozoficzno-przyrodniczego przygotowania naukowego, jakiem rozporządzał Dygasiński, ale nie ustępuje mu Wiktor bynajmniej ani w bystrości spostrzegawczej, ani w dokładności bezpośrednio z natury dokonywanych studjów, ani w umiejętności wczuwania się w gatunkowe i osobnicze objawy życia zwierzęcego, ani też w zdolności realistycznego przedstawiania zwierzęcego bytu w dobrze uruchomionym i plastycznie pokazanym obrazie powieściowym. Jest wprost zadziwiające, że Wiktor, którego ludzie mają naogół psychikę mało skomplikowaną, gdy wprowadza zwierzęta, nietylko je indywidualizuje, ale z psychiki jednostek wydobywa subtelnie zróżnicowany splot uczuć. Mistrzow-

skie są zwłaszcza jego analizy psiej duszy. Nie obeszło się tu, oczywiście, jak zresztą i u Dygasińskiego, bez antropomorfizacji. Sięgając głębiej, rzecby nawet można, iż przez te psie pyski wypowiada Wiktor własną filozofję życiową, zabarwioną naturalistycznym pesymizmem. Ale i *Burek* (1925) z opowiadania pod tym tytułem, i Komornik z powieści o *Srogim psie i sentymentalnym zającu* (1928), i inne psie osobniki z utworów Wiktora są to istoty naprawdę żywe, wnikliwie podchwycone w swej odrębnej rzeczywistości i świetnie odtworzone w sugestywnie podanej fikcji powieściowej. Burek, zrazu gazda na swem gospodarskiem obejściu, później na poniewierkę rzucony pies bezpański, może nie jest pozbawiony pewnej umyślnej, zręcznie wprowadzonej symboliki, zwłaszcza w dwóch najsilniej wzruszających ustępach powieści, wtedy gdy rozpoznaje dawny swój zagon wiejski i gdy zdycha na zgliszczach odnalezionego gazdostwa. Cała zresztą Burka dola i niedola, cały bieg jego losu jest bardzo znamienny jako wyraz własnej, smutkiem nasyconej psychiki autora. Komornik zaś to „pies kuty na cztery łapy; przeszedł dobrą szkołę życia, to też za byle ochłap ludzkiej życzliwości nie chwytał i nie dał się zjednać byle czem; miał w oczach, w ogonie i sercu zastanowienie, wypracowane wśród ciężkich doświadczeń“. Tego kundla wiejskiego przedstawił Wiktor w różnych przejściach, przygodach i opresjach. Przeważają wśród nich sprawy „sercowe“, bo przecież i zazdrość Komornika o miłość pańską dla zająca należy do tej dziedziny psich wzruszeń. W zajściu z Azą i cyganem Komornik nabiera na chwilę rysów jakby homerowych, ale i w mniej bohaterskich chwilach, gdy ćwiczy go bat pański, szczerze z tym psem współczujemy. Swem włóczęgowskiem usposobieniem pokrewny psom Dygasińskiego i Bartkiewicza, samodzielnie jednak przez Wiktora z natury wystudjowany i wcielony w oryginalnie pomyślaną fabułę powieściową, Komornik różni się zasadniczo od dobrze wychowanego psa ze znanej i w przekładzie polskim noweli Tomasza Manna. Wskazana różnica określa zarazem rodzaj talentu Wiktora. W przeciwieństwie do intelektualistycznego realizmu Tomasza Manna, czy

u nas Zofji Nałkowskiej, Wiktor jest przedstawicielem bezpośredniego naturalizmu. Naturalizm to grzeszący niekiedy pewnym prymitywizmem kulturalnym, ale może dlatego ujmujący świeżością i oryginalnością, jakiemś naprawdę autentycznem, niezmąconem literackiemi nalotami, szczerem widzeniem życia. Wiktor nie ogranicza się wszakże do czysto fizjologicznego stanowiska, lecz przyjmuje, do czego doszedł na podstawie własnych obserwacyj, że i zwierzęta posiadają swoją osobowość psychicznie wykształconą, rządzącą się jakimś rozumem a nawet pewną etyką. Zwierzęta Wiktora mają też swój pogląd na świat, wygłaszany z konieczności w sposób antropomorficzny, w zwrotach dosadnych, jędrnych, zwięzłych, nieraz dowcipnych, często głębokich. Z tego powodu nasuwa się dalekie przypomnienie bajki ezopowej, z tą jednak zasadniczą różnicą, że co tam było morałem, u Wiktora staje się wyrazem naturalnej filozofji bytu ziemskiego.

W powieści o *Srogim psie i sentymentalnym zającu* występują także inni przedstawiciele świata zwierzęcego. Oto np. drobna próba z opisu ptasiego gwaru: „Tak w szanującym się domu, jak też na podwórzu, nie może obejść się bez swarów i kłótni. One urozmaicają szarość życia, czynią je zajmującem i bardziej słodkiem“. W ustępie tym przejawia się również dobrotliwie ironiczny humor, łagodzący ponury nastrój pesymistycznego poglądu na świat, przeważającego w poprzednich utworach Wiktora. W obrazach „sejmów“ wróblich, wronich, kaczych, kurzych czy indyczych, w opowiadaniach o zającach i kotach posługuje się tu Wiktor rysami powszechnemi, trafnie zauważonemi i dobrze przełożonemi na język ludzki, lecz wśród tego tłumu naogół nie rozróżniamy osobników, a nawet jednostki przez autora wyodrębnione są zazwyczaj tylko typowymi przedstawicielami gatunku. Ale niebawem także świat ptasi staje się przedmiotem bliższych obserwacyj pisarza. Już w *Tęczy nad sercem* opowieść o kogucie wnosi do literatury nowy, oryginalny wkład Wiktora. Wkład ten znalazł świetne rozszerzenie w cyklu nowelistycznym p. t. *Eros na podwórzu* (1932), którego oddzielne utwory, drukowane

wcześniej w czasopismach, były odrazu tłumaczone na języki obce. Z opowiadań tych przemawia do nas jakby inny człowiek i niemal inny pisarz. Złudzenie to pozorne, bo autor tak wybitnie indywidualny i tutaj nie zdołał się całkowicie ukryć poza kronikarzem ptasiego podwórza, z którego bezpośredniej obserwacji powstał ten doprawdy uroczy zbiór nowel, pełen swoistego wdzięku, zaprawiony barwnym humorem, otoczony niezamąconym spokojem epickiej pogody. Spotykamy tu psy, lisa i wiewiórkę, lecz przeważają kury, kaczki i wróble. Jeśli wzruszająca powieść o psie Bernardzie, zastępującym kurczętom kwokę, wnosi świeży pomysł (wzięty z autentycznego zdarzenia) do bogatej literatury na temat najbliższego wśród zwierząt przyjaciela człowieka, jeśli w *Sąsiadach* poznajemy dwa nowe osobniki z tegoż psiego świata, zadziwia nas bystra spostrzegawczość autora i jego oryginalna zdolność wnikliwego podpatrywania i wyrazistego charakteryzowania psychiki zwierzęcej, ale najlepsze tryumfy święci tu autor w opowieściach o ptakach, chyba poraz pierwszy przedstawionych w sposób tak dalece zindywidualizowany. Wiktor, jak zwykle, antropomorfizuje, trzeba jednak sobie uświadomić, że właśnie antropomorfizacja pozwala pisarzowi różniczkować i wzbogacać charakterystyki osobników ze świata zwierzęcego. Bo gdy wszystkie te ptasie zaloty, zwycięstwa lub zawody miłosne, małżeńskie czy rodzicielskie dole i niedole wskazują tak duże do ludzkich stosunków podobieństwo, to właśnie dzięki temu zdołał autor wyodrębnić i na podstawie dokładnej, bacznej i bystrej obserwacji odkryć jednostki różniące się między sobą w tłumie jednogatunkowym, słowem, opis przyrodniczy, zachowany zresztą ściśle, tylko rozszerzony własnemi spostrzeżeniami i uplastyczniony za pomocą środków stylistycznych, przetworzyć w utwór literacki, zniewalający czytelnika oryginalnością tematu, sposobem ujęcia i fabułą, przez którą zżywamy się i współczujemy z tym właśnie a nie innym wróblem, kaczorem czy kogutem. Te „ptasie“ opowieści Wiktora są w swoim rodzaju arcydziełkami. Z nich: *Kogut i księżniczka, Zdrada kaczora, Miłość na bezdrożach,* zwłaszcza zaś *Przygody wróbla*

srodze doświadczonego i *Kwoka psia* godne są chlubnego wyróżnienia w powszechnej nowelistyce o zwierzętach.

Nad zalatujący mizantropją pesymizm wcześniejszych utworów, w dojrzałej twórczości Wiktora coraz mocniej odzywa się ton franciszkańskiej miłości, ogarniającej dogłębnie współczującem sercem wszelaką nędzę i biedotę, jednakowo czułej dla wszego żywego stworzenia, dobrotliwie wyrozumiałej na wielorakie objawy naturalnego bytu ziemskiego. Tego franciszkańskiego tonu szczytowym i najczystszym wyrazem nietylko w twórczości Wiktora, lecz bodaj w całej literaturze polskiej, jest *Tęcza nad sercem* (1928, II wyd. 1932, w roku 1931 odznaczona nagrodą krakowskiego Związku Zawodowego Literatów Polskich; przekład niem. 1930). Z nizin życia ludzkiego wydobył tu autor postać biednej straganiarki, „przewiązującej ziemię i niebo tęczą serca, zbuntowanego dobrocią“. Ów „bunt dobroci“, motyw właśnie najdoskonalej franciszkański, wyrastający z nawskroś altruistycznej miłości Boga, ludzi i zwierząt, wyraża się cierpliwem znoszeniem przeciwności losu, zwalczaniem zła ludzkiego i miłosierną opieką nad opuszczonymi i pokrzywdzonymi. Temat sprawił, że opowieść jest prosta i aż naiwna, nawet do tego stopnia, że pod pierwszem wrażeniem przeoczamy oryginalność pomysłu i niepospolity talent, z jakim udało się autorowi stworzyć z krańcowo wyidealizowanej postaci osobę żywą i zupełnie realną. „Nic nie miała — pisze Wiktor o swej bohaterce — a była ponad wszystkich bogata! Zbierała złoto uczuć z oczu dzieci, psów bezdomnych, ptaków, które co dnia jednako mówiły: — Dobry czyn człowieka jest uśmiechem Boga“. Takim uśmiechem jest i *Tęcza nad sercem*. Wobec dawniejszego pesymizmu autora słowa przytoczone brzmią, jak salwa wyzwolenia, chociaż przytłumiona samotnością straganiarki w gromadzie ludzkiej, samotnością niemniej zrezygnowaną, niż u Wojtusia z opowieści *Przez łzy*, niemniej wyniosłą, niż w *Legendach o Grajku Bożym*. I tu więc mizantropja autora nie została przezwyciężona.

W *Tęczy nad sercem* (z której oryginalnego tekstu oportunistyczny wydawca usunął pewne śmielsze porów-

nania lub przenośnie) styl Wiktora osiąga wysoki umiar artyzmu, jaki w następnych utworach pisarza ulega chwilowo pewnemu zachwianiu wskutek nieco barokowego przerostu obrazowania. Polszczyzna tu przytem jędrna i dosadna, czerpana ze źródeł ludowych, przez autora samodzielnie przyswojona i dobrze wyrobiona. Podobnemi zaletami odznacza się ładna poetycka proza fragmentarycznych *Gołębi przy kościele* (1929). Owe ptaki, symbolizujące niewinną miłość i wyobrażające Ducha Świętego, służebniki Boże, są w widzeniu autora odosobnionem wcieleniem uduchowionych tęsknot wobec skrajnego materjalizmu współczesnego życia miejskiego. Niziny tego życia, w *Tęczy nad sercem* prześwietlone pochwałą dobroci, pokazał Wiktor na innym odcinku w *Czarnej Rózi* (1932), opowieści o służącej, mimo docisk losu wciąż ufającej światu i ludziom, jednakowo nieopatrznej, ulegającej żywiołowemu głosowi natury. Utwór to przejaskrawiony z naturalistyczną pasją, ale bardzo znamienny dla autora, którego serce, dogłębnie współczujące z ludzką krzywdą i poniewierką, tem namiętniej tu oskarża, tem mocniej potępia, w tem ciemniejszych widzi barwach rozmaitego rodzaju kanalję czy choćby tylko pogrążoną w egoistycznej wygodzie moralnego uwiądu, bezduszną dulszczyznę.

W formie powieściowej, pomyślanej bardzo oryginalnie i na szerokim a konsekwentnie rozwiniętym planie, pokusił się też Wiktor o odtworzenie wielkomiejskiej współczesności w rozkiełznanym pędzie do nieustannej przemiany wartości życiowych. Z takiego zamiaru autora *Tęczy nad sercem* powstać mógł tylko obraz satyryczny, co bynajmniej nie oznacza oceny ujemnej, lecz jest stwierdzeniem istotnego charakteru *Zwarjowanego miasta* (1931), powieści na temat kalejdoskopowej zmienności i kabotyńskiej powierzchowności współczesnego życia wielkomiejskiego. Słusznie zauważył J. E. Płomieński w ciekawem studjum o tej powieści (w książce p. t. *Szukanie współczesności*), że „sensacyjność *Zwarjowanego miasta* to tylko kryptonim, za którym kryje się przejrzysty pamflet. Celem i terenem tego pamfletu jest kryzys współczesności, przedstawionej w wymiarze jedynie artystycznym". Formal-

nych wzorów *Zwarjowanego miasta* doszukiwaćby się można z jednej strony w sztuce filmu, z drugiej zaś u Pirandella. Były to zapewne podniety, które autor napotkał na drodze swych poszukiwań, aby znaleźć odpowiednie wcielenie artystyczne dla własnej wizji współczesnej rzeczywistości, oglądanej oczami człowieka usiłującego zorjentować się samodzielnie w chaotycznie pogmatwanych linjach nowoczesnego życia. Centralną postacią powieści jest aktor, w którego zawodowem pojmowaniu zjawisk cały otaczający świat wyradza się w widowisko sceniczne, rzeczywistość miesza się z ułudą, życie z grą w teatrze. Pomysł taki, oparty w zasadzie na realistycznych przesłankach psychologicznych, stwarza nowy rodzaj fantastyki, w której groteska staje się spotęgowaną wizją życia. Wyobraźmy sobie, że jakiś film sensacyjny z ekranu przeniesiono wprost w rzeczywistość. „Z kart scenarjusza — mówi Wiktor w imieniu swych postaci — schodzimy w życie, jako symboliczne postaci dni dzisiejszych". Ale na tem nie koniec, bo oto scenarjusz staje się życiem, a życie scenarjuszem; granice między rzeczywistością a urojeniem zacierają się doszczętnie; cały ten wymyślony przez autora „najazd ról na miasto" nabiera znamion prawdy tak istotnej, że gdy aktor chce wyjaśnić tłumowi nieporozumienie, nikt mu nie wierzy, odbywa się wreszcie scena sądu, lecz nierozstrzygnięte pozostaje pytanie: „aktor, warjat, czy zbrodniarz!" Poza tą awanturą, przedstawioną w zręcznie i sugestywnie skomponowanej fabule sensacyjnej, kryje się głębsze znaczenie moralne. Treścią paraboli jest tu okrutna wina, jaką autor widzi w zakłamaniu współczesności, czyli w teatralizacji życia. Jeden z głównych winowajców, dziennikarz, wyznający o sobie: „dusza moja to szpalta sensacyjnego dziennika, kto kupi, ten czyta", — doznaje jednak łaski rozgrzeszenia, gdy na sali sądowej dostaje ataku, aby odkryć w sobie serce. Autor *Tęczy nad sercem* dał tu znowu wyraz swej wiary w dobroć natury ludzkiej, w zakończeniu zaś powieści wszystkie jej postaci ogarnia wspólnem mianem „spragnionych uśmiechu wędrowników bezdomnych, szukających okruchów słońca i uścisku brata". Tych zaś postaci nagromadził w *Zwarjowanem*

mieście spory poczet, składający się razem na ogólny przekrój współczesności, ale są to osobniki dokładnie zróżnicowane, charakteryzowane różnemi środkami, od naturalistycznej wierności aż po stylizację, posuniętą do krańcowej groteski. Ta zmienność metod charakterologicznych nie psuje wcale harmonji utworu, i owszem, korzystnie urozmaica tok powieści. Gdy autor przeciwstawia rzeczników odmiennych przekonań, nawet czyniąc to w sposób tak programowy, jak w rozmowie poety starego z młodym, nie staje wyraźnie po żadnej stronie, z całą wyrozumiałością pozwala wypowiedzieć się stworzonym a w znacznej mierze podpatrzonym przez siebie osobnikom, znajdując w nich różne dobro i różne zło. Bo nie ludzi to w oczach jego wina, lecz warunków, w jakich żyją. Satyryczne żądło autora nie w policję uderza, lecz w paragraf, który tej policji stał się duszą; nie w człowieka, lecz w jego zawód, przez który człowiek kostnieje. Znamienna pod tym względem jest epizodyczna postać kelnera, pokazana w chwili, gdy goście opuścili lokal.

„Serwetą — pisze Wiktor — otarł spocone czoło. Zmęczenie, ścigające od rana każdy jego krok, rzuciło bryły wszystkich przebieganych godzin. Twarz, sprężona przymusowym obowiązkiem, rozkleiła się i odpadł flak uprzejmości, zjełczały uśmiech, przylepiony przez cały dzień, roztopił się i stężał w brudach utrudzenia. Porozklejały się, popękały wszystkie szwy, podarły się i poodpadały ramiona poprzyczepiane do ciała. Manekin usługi, sztywność, grzeczność stały się tem, czem mogły być w nocy — zmordowanym człowiekiem. Powłóczył nogami. Zgałganionym ruchem otrzepywał stolik z popiołu, ze śmieci. Ze szczeliny wypadła karta.

„— Szulerzy, dranie. Napaskudzą, nałajdaczą, nasmrodzą, a potem do bijatyki. A może i to cygaństwo. Niby po pyskach się piorą a uciekają. Cholery, żeby procentu nie zapłacić. Gniją, aż zgniją. Zawsze po nich świństwo. A ty sprzątaj, wciąż jednako — wciąż jednako — przez całe życie babraj się i papraj.

„Za ścianą jazz w egzotycznem słońcu śnił wizje lubieżne.

„W plątaninie melodyj podzwrotnikowych, jakby wśród nagich ciał, snuł się powszedni człowiek, wsłuchany w szarą mowę swych pracowitych dni umęczonego życia, z którego skapywał pot godzin“.

Z ustępem tym, nabrzmiałym bólem ludzkiego znoju, myślowo wiąże się wcześniejszy, gdy w rozmowie ze starym poetą aktor wygłasza krytykę tak zwanej poezji pracy, widząc w maszynach „przeklętego ducha pracy“. „Poeto, — mówi — śpiewasz przy biurku hymn pracy, modlisz się do maszyny jak do objawionego obrazu. Chodź, stań przy piecach, niech żar bijący wleje się w twoje ślepia, wtedy zobaczysz zmordowanego człowieka...“ Cokolwiekby wytoczyć można przeciw tak uproszczonej argumentacji, przyznać należy, że nie jest to tylko rozprawa z literackim snobizmem, czego ostrze zwrócićby się dało i w stronę autora, gdyby nie niedorzeczność pomawiania Wiktora o najniklejszy pozór snobistycznego bałamuctwa. W twórczości Wiktora przejawia się wyjątkowa szczerość; jego uczuciowość, reagująca odruchowo i mocno, nigdy nie jest podrabiana, raczej bywa naiwna. Jak właśnie naiwne są i przytoczone słowa aktora, trafiają one jednak w najsłabszą stronę współczesnej kultury duchowej, zdzierają z oblicza ludzkiego maskę obłudy, lub conajmniej nicują zakłamanie choćby bezwiedne. Czyni to Wiktor w całem *Zwarjowanem mieście,* w którem kłębi się od masek, bo ta „awantura filmowa“ pod pozorem teatru uderza w liczne przejawy dzisiejszego życia wielkomiejskiego, wywleka najaw ukryte sprężyny społecznego mechanizmu, na odcinku wprawdzie ograniczonym, ale bardzo typowym dla istoty obecnego kryzysu kulturalnego.

Na drodze studjów społecznych Wiktora od *Zwarjowanego miasta* naturalny zwrot prowadził do aktualnych zagadnień wsi. Podjął je Wiktor w punkcie wyjątkowo bolesnym i drażliwym, mianowicie od strony rzeczywistości emigracyjnej. Wszelka emigracja jest zjawiskiem tragicznem. Tragicznem podwójnie, bo społecznie i indywidualnie. Istnieją wszakże dwa rodzaje emigracji: polityczna i ekonomiczna. W danym wypadku chodzi o tę drugą, to zn. o emigrację zarobkową. Wbrew

pozorom, jakie emigracji politycznej nadaje patos bohaterstwa, otaczający ofiary kultu idei zbiorowej, wszelkiego patosu pozbawiona emigracja ekonomiczna, kierowana wyłącznie egoistycznem dążeniem do poprawy bytu materjalnego, bywa od tamtej tragiczniejsza. Przedewszystkiem dlatego, że emigrant zarobkowy pochodzi zazwyczaj z niższych warstw kulturalnych, najsilniej związanych ze środowiskiem społecznem i tem dotkliwiej odczuwających jego zmianę. Ponadto, emigrant polityczny, choćby był niepożądany, kłopotliwy, niemile widziany, spotyka się wśród obcych przynajmniej z częściowem współczuciem, którego wcale nie budzi emigrant zarobkowy, uważany przytem zawsze za parjasa, a swą niezaradnością w nowych warunkach bytu narażający się tylko na lekceważenie lub pogardę. Z zasady jest on przedmiotem wyzysku. Gdy zaś wzamian nie otrzymuje spodziewanych korzyści, a nawet — jak nierzadko bywa — stacza się na dno, taki wręcz przeciwny od oczekiwanego i zupełnie nieprzewidywany los jest najistotniej tragiczny. Trudnoby wymyśleć warunki życiowe bardziej dojmującej niedoli człowieka. Taka oto niedola jest treścią *Wierzb nad Sekwaną* (1933), emigracyjnej powieści Wiktora, pisarza we współczesnej literaturze polskiej najgłębiej wnikającego w nędzę ludzką, najszczerzej współczującego z upośledzeniem nizin społecznych. Autor *Burka* i *Erosa na podwórzu,* będąc najwybitniejszym następcą Dygasińskiego w zakresie nowelistyki z życia zwierząt, także w tym kierunku prowadzi dalej dzieło pisarza, który również był świetnym epikiem t. zw. lumpenproletarjatu. Gdy jednak Dygasiński, antropomorfizując swe zwierzęta w duchu szlacheckim, choć z wybornym realizmem odtwarzać też umiał świat ludu wiejskiego, celował w przedstawianiu wykolejeńców ze sfery szlacheckiej, — Wiktor zwierzęta swe postaciuje zapomocą głównie chłopskiego świata wyobrażeń, a za bohaterów swych opowieści o nędzy ludzkiej obiera przeważnie jednostki z ludu wiejskiego, z upodobaniem zwłaszcza tworzy mity o krzywdzie społecznej, skoncentrowanej w indywidualnych losach człowieka, wyrzuconego poza normalne warunki własnego środowiska. Dwojakie oblicze takiego mitu nizin wcielił w główne

postaci kobiece *Tęczy nad sercem* i *Czarnej Róży*. W *Wierzbach nad Sekwaną*, znalazłszy dla swej wrażliwości wyjątkowo podatne i bardzo obfite tworzywo obserwacyjne w bezpośrednich studjach nad rzeczywistością współczesnej polskiej emigracji robotniczej we Francji, podjął szeroko zakrojone zadanie przetworzenia tej rzeczywistości w epos krzywdy społecznej całego zbiorowiska ludzkiego, wyrwanego z rodzinnego gruntu i rzuconego na pastwę obcego wyzysku i nawet prześladowań. Malowidło to w całości i w szczegółach przeraźliwie wstrząsające, aż niesamowite grozą przedstawionego obrazu życia. Autor, z natury skłonny do sentymentalizmu, a tem samem i do wyjaskrawiania, gdy znalazł się wobec rzeczywistości, w której niedola i upośledzenie występują w stanie wyjątkowego zgęszczenia i rozpowszechnienia, z właściwą sobie naturalistyczną pasją wyolbrzymił swą wizję powieściową jakby do wymiarów dantejskiego piekła. Dla określenia subjektywnego stosunku Wiktora do społecznego tworzywa *Wierzb nad Sekwaną* ukućby można nazwę f r a ń c i s z k a ń s k i e g o d e m o n i z m u. Tu już nie jednostki tylko, lecz cały „tłum głodny, tropiony, wiecznie szukający pracy, żarcia i picia", pada ofiarą zorganizowanego prześladowania. Autor tłum ten widzi dokładnie i różniczkuje go od wewnątrz z inkwizytorską bystrością spojrzenia. Na dnie krańcowej niedoli odkrywa całe krajobrazy społeczne upadku i znikczemnienia, ale wśród najgorszych szumowin pokazuje obok siebie cynicznych łajdaków i bezwiedne ofiary losu, nad któremi jednakowo ciąży okrutna dłoń ślepego prawa. Wszyscy ci ludzie z nizin to postaci nawskroś żywe, dogłębnie przejrzane, odmalowane barwami jaskrawemi, lecz najcelowiej dobranemi. W tomie I-ym kalejdoskopowa zmienność nagromadzonych obrazów nie pozwoliła na ujęcie ich w bardziej zwartą konstrukcję. Autor, poniesiony chęcią odtworzenia rozmaitych szczegółów życia emigracyjnego, rozwinął tu jakby reportażową taśmę filmową, na której tłoczą się różne wycinki obserwowanego życia, a w sposobie ich przedstawienia nieraz bruździ przesada naturalistycznego wizjonera, w dialogach wprowadzonych postaci zbyt często występuje rezonerski dydaktyzm. Mimo

liczne charakterystyki i epizody sytuacyjne o wręcz mistrzowskiej ekspresji, mimo świetne błyski plastycznego obrazowania i soczyście jędrnego stylu, tom I *Wierzb nad Sekwaną* jest artystycznie chybiony, kompozycyjnie niezorganizowany, niekiedy nawet bezładny, bez ograniczenia i wyboru zdany na łaskę nieopanowanego żywiołu. Wydaje się, że autor, pod wrażeniem zebranych obserwacyj i relacyj uczuciowo poruszony w swem sercu bolejącem, dogłębnie wstrząśnięty bezmiarem nędzy i niedoli, przepełniony oburzeniem na upośledzenie, bezprawie i wyzysk, pragnął wszystko to najszybciej i najdokładniej opisać, nie dbając o cele artystyczne, byle tylko mocno i jasno dać świadectwo swej z konieczności jednostronnej prawdzie, byle zatargać sumieniami tych, których obowiązkiem zaradzić cierpieniom bezradnej gromady, pozbawionej ojczystego gruntu i pozostawionej dzikiemu losowi wśród obcych.

Stosunek autora do tworzywa zmienia się od pierwszej karty II-go tomu powieści. Cały ten tom, aż po stronicę 305, do chwili, gdy przejmujący widok „pokornej chłopki, zagubionej w obcem mieście“, stanowiłby bardzo piękne zakończenie, możnaby wydać, jako odrębną, zamkniętą i zwartą w konstrukcji powieść, z której nawet niewiele szczegółów wymagałoby retuszu, zacierającego ślady związków z tomem poprzednim. Wątkiem powieściowym tej części *Wierzb nad Sekwaną* są równolegle się toczące i mijające dzieje pary rozłączonych kochanków z jednej wsi polskiej: Jędrka Połańca i Józi Kowalczykówny, staczających się na dno nędzy, ale mimo głęboki upadek społeczny, zachowujących naiwną niewinność serc i szlachetną postawę duchowego męstwa. Niezmiernie trudne odtworzenie takich dodatnich charakterów przeprowadził Wiktor z objektywnym umiarem realistycznego artyzmu. Koleje życiowe dwojga niewiedzących o swych losach kochanków toczą się po tle barwnie urozmaiconych obrazów środowisk wsi i miasta, w związku z plastycznie uruchomionemi widokami rzeczywistości społecznej i charakterów ludzkich. Przemiany i narastanie psychiki Jędrka wobec doświadczeń więziennych i pod obawą grożących mu represyj policyjnych, a Józi na tle

uczucia macierzyńskiego w jakże bolesnej doli kobiecej, — zostały oddane z wybornem stopniowaniem, w sugestywnie naturalistycznym, własnym, oryginalnym i świeżym stylu autora, rozwiniętym tu poraz pierwszy w takiej ciągłości i na takim obszarze z niezawodzącą siłą dobrze opanowanego żywiołu. Poza drobnemi wyjątkami, cała ta część powieści, w której wyobraźnia twórcza pisarza idzie o lepsze z artystyczną dojrzałością ekspresji, spięcia sytuacyjno-psychologiczne znajdują zawsze jednakowo gotową i czujną pomysłowość w korzystaniu z pamięciowego zasobu spostrzeżeń, a zwięźle ujęte opisy mają żywe barwy świeżego i śmiałego obrazowania, łączącego naturalistyczne widzenie rzeczywistości z poetyckim polotem wyobraźni w doborze niespodziewanych, lecz trafnie podchwyconych szczegółów, — jest to bezsprzecznie najlepszy dotąd utwór Wiktora. Takie zaś epizody, jak przełom psychiczny Jędrka, gdy w więzieniu uznaje słuszność kary za winę, jak taniec Józki z Antkiem Woźniakiem, powrót Bartkowej do męża, wilja włóczęgów paryskich, niektóre wrażenia z życia macierzyńskiego lub doznania Józki jako prostytutki, romans Jędrka z gospodynią fermy i in., są przedstawione po mistrzowsku. Luźne przejaskrawienia stylu nikną w ogromnem bogactwie trafnej i oryginalnej pomysłowości obrazowania, będącej jedną z najlepszych zalet tej powieści. Ostatnie jej rozdziały (od str. 305 tomu II-go), choć i tu jest kilka dobrych i umiejętnie wyzyskanych sytuacyj, są zbyteczne, a dydaktyczne zakończenie najjawniej zdradza główne niebezpieczeństwo artyzmu Wiktora, jakiem jest skłonność do publicystycznego moralizowania.

Z bogatego materjału tomu I-go wykroićby się dało cykl kapitalnych opowiadań. Wogóle zaś *Wierzby nad Sekwaną*, bez względu na podniesione zastrzeżenia, są dziełem uczciwej i rzetelnej pracy artystycznej, a zarazem wymownem, z głębi serca napisanem oskarżeniem pokazanej rzeczywistości społecznej. Należy podkreślić, że jak w swoim czasie Dygasiński i inni pisarze polscy wszczęli doniosłą sprawę położenia polskich emigrantów brazylijskich, i tym razem od literatury wyszła inicjatywa w niemniej ważnej sprawie narodowej, jaką jest

dola robotnika polskiego we Francji. Dopiero po *Wierzbach nad Sekwaną* zainteresowano się tą sprawą bliżej i powszechniej. I stwierdzono, że przedstawiony w powieści obraz rzeczywistości społecznej został ściśle oparty na faktach i dokumentach. Powieść emigracyjna Wiktora była więc także czynem społecznym, czyli dobitnem świadectwem, że wbrew podnoszonym dość często zarzutom, budowanym na dowolnych przesłankach, — współczesna literatura polska utrzymuje żywe czucie z aktualną rzeczywistością narodową i bynajmniej nie omija najdrażliwszych jej zagadnień. Nawet pierwsza je wskazuje i wprowadza do powszechnej świadomości społeczeństwa.

Zanim przekonano się o prawdzie tła społecznego w *Wierzbach nad Sekwaną,* wytykano autorowi, że swój obraz powieściowy conajmniej przejaskrawił. Oddawszy się więc następnie badaniom stosunków narodowo-społecznych na Śląsku Opolskim, nie pisze już o nich powieści, lecz reportaż publicystyczny (druk. w *Il. Kurjerze Codziennym* w r. 1934 i 1935), aby naga wymowa faktów bezpośredniej i skuteczniej mogła oddziałać na zaradzenie ciężkiej doli ludu polskiego pod obcem panowaniem. W taki sam sposób opracował Wiktor swe wrażenia społeczne ze Słowaczyzny (druk. tamże w r. 1934), z powiatów małopolskich dotkniętych klęską powodzi (druk. tamże i w *Gazecie Polskiej* w r. 1934), z współczesnej wsi polskiej i o roli nowej szkoły polskiej w kształtowaniu się ducha obywatelskiego młodych pokoleń chłopskich (druk. w *Gazecie Polskiej,* w *Pionie* i w *Il. Kurjerze Codziennym* w r. 1934), wreszcie obrazy obyczajowe z życia górali szczawnickich (druk. w *Il. Kurjerze Codziennym* w r. 1934 i 1935, w *Tygodniku Ill.* 1935). Nowa powieść Wiktora: *Orka na ugorze,* znana na razie tylko z fragmentów drukowanych w czasopismach, jest także osnuta na tle życia wsi podgórskiej i dokonywujących się w niej przemian. Ciężka dzisiejsza dola ludu wiejskiego pokazana bez obsłonek, ale życiowe źródło optymizmu na przyszłość widzi autor w duszach młodych pokoleń, wychowywanych w nowej, odrodzonej szkole polskiej. Przedwcześnie byłoby wydawać sąd o wartości powieści, której całość nie jest je-

szcze znana. Stwierdzić już wszakże można, że w twórczości Wiktora dokonał się nowy zwrot w kierunku najściślej rzeczowego przedstawiania życia społecznego. Objaw to w literaturze dzisiejszej znamienny i w formie t. zw. powieści reportażowej rozpowszechniający się z gwałtowną rozlewnością. Dla wielu bywa to ułatwieniem, zwalniającem od kompozycyjnego organizowania tworzywa obserwacyjnego, ale po Wiktorze, który w swej twórczości podejmował nawet trudne zadania konstrukcyjne, spodziewać się wolno, że i na tej drodze nie zaniedba celów świadomego artyzmu. Idzie tu zaś nietylko o to, iż linja najsłabszego oporu nie prowadzi do najlepszych wyników, lecz i o głębiej sięgający pewnik, zwięźle ujęty przez Rodina, że „artysta wyraża prawdę, natomiast fotografja jest kłamliwa". Dobrze o tem wiedział i Zola, gdy w swej programowej dla naturalizmu teorji powieści eksperymentalnej stawiał postulat, że w utworze literackim rzeczywistość ma być widziana przez pryzmat temperamentu artysty. Zola zresztą nie ograniczał się do materjału zebranego z bezpośredniej obserwacji faktów i z wiarygodnych dokumentów, lecz brał pod baczną uwagę i zdobycze wiedzy ówczesnej, tak zaś przygotowane tworzywo kształtował w planowo obmyślaną kompozycję.

82.

„Kiedy — pisze Aleksander Patkowski, wybitny przewodnik i organizator regjonalizmu w kulturze Polski współczesnej, — od czasów romantyzmu, od wprowadzenia do literatury rodzimego Saint-Malo przez F. R. de Chateaubrianda i „nowogródzkiej strony" przez A. Mickiewicza, „koloryt lokalny" stał się przedmiotem zachwytu poetów i badań teoretyków sztuki, od tego czasu regjonalizm zaczął rościć pretensje do literatury. Romantyzm otworzył szeroko wrota regjonalizmowi w literaturze. Nazywano to różnie, aż dopiero w roku 1892 ukuł szeroko dziś rozpowszechnioną nazwę poeta prowansalski, Berluc-Perussis. — W badaniach literackich zainteresowanie dla „barwy miejscowej" występuje współrzędnie niemal z wszechstronnym jej wyrazem w twórczości artystycznej. Ale i tutaj zaważyła przedewszystkiem teorja środowiska Hipolita Taine'a i on był przewodnikiem w rozprawie z roku 1885 Bronisława Chlebowskiego na temat *Zadania historji literatury polskiej wobec etnograficznych, politycznych i umysłowych czynników jej dziejowego rozwoju.* — Mimo licznych zastrzeżeń, jakie dzisiaj wywołuje ta praca, Chlebowski pierwszy zwraca uwagę, jak po uniwersalizmie średniowiecznych, renesans budzi „młode stosunkowo osady: Sambor, Sanok, Jarosław, Przeworsk, Przemyśl, Tarnów, Krosno, Pilzno, Biecz, (które) szczycą się całym zastępem humanistów, poetów, teologów, lekarzów", jak następnie spłynęła łaska Boska na ruchliwych Mazurów i t. d. Rozsnuwa różnice „między procesem, odbywającym się na obszarach Małopolski i Wielkopolski, a znamionami rozwoju duchowego mazowiecko-literackiej społeczno-

ści". Pisząc podczas wojny światowej o *Poezji polskiej po roku 1863* nawraca Chlebowski do dawnych perspektyw rasowo-geograficznych i podnosi ponowną (po wieku XVI) żywotność ziem Polski piastowskiej w latach 1863—1905. — Rozwój bujny nauk t. zw. „antropotetycznych", zwłaszcza po wojnie światowej, geografji i socjologji — zwrócił uwagę badaczy literatury (i historji) na zjawiska regjonalne w twórczości artystycznej. — Żeromski z wielką żarliwością śledził postęp tych badań, przejęty kultem dla nauki, „przeczystego wysokiego jeziora w górach, niebiosa nieskończoności otwierającego", i jej wybitnych przedstawicieli. W *Snobizmie i postępie* daje przegląd osobliwie interesujących go wyników badań językowych, etnograficznych i historycznych w stosunku do świętokrzyszczyzny. Sam w badaniach etnograficzno-językowych bierze czynny udział. Jednocześnie określa związki regjonalne ziemi z literaturą: „Teofil Lenartowicz jest poetą Mazowsza, jak Juljusz Słowacki Ukrainy, Mickiewicz Litwy, Kraszewski Wołynia, Sienkiewicz Podlasia, Adolf Dygasiński Stopnickiego Ponidzia, Tetmajer Podhala, Reymont ziemi łowickiej, Kasprowicz Kujaw". — *Snobizm i postęp* był niejako dopowiedzeniem literatury do obrad zjazdu, poświęconego zagadnieniom organizacji i rozwoju nauki w dn. 7—10 kwietnia 1920 roku w Warszawie. Zjazd zajął się sprawą badań naukowych Polski; podczas dyskusji nad referatami improwizował M. Limanowski: „A regjonalne różnice oblicza poszczególnych obszarów, tak indywidualnych w ciągu całej historji wieków? Małopolska miała od wieków pewną ruchliwość i intelektualną bujność, której zazdrościła jej Wielkopolska, zawsze ociężała i konserwatywna. Ruchy demokratyczne i walki o ideje zyskiwały sobie daleko szerszą podstawę na południu..." Limanowski domagał się wtedy powstania instytutu specjalnego, którego zadaniem byłoby „zsyntetyzować całą prawdę o ziemi polskiej i o mieszkańcach tej ziemi, nie omijając ani jednej nauki, ani jednej dziedziny, tak przyrodniczej, jak duchowej". Z podobną myślą nosił się w ostatnich dniach życia Władysław Orkan. A Pan Szymon Gajowiec (z *Przedwiośnia),* wzorowy

urzędnik skarbowy, „poza urzędowemi pracami, które mu ogrom czasu zabierały i niezależnie od tych prac, prowadził po nocach swą własną robotę. Pisał książkę o Polsce nowożytnej, o Polsce niezależnej od romantyków, mistyków, wieszczów, proroków, socjalistycznych i reakcyjnych dyktatorów papierowych i wszelkiego rodzaju gadułków". W tej chwili (pisane w *Poloniście* z września 1931) zamiary te realizuje Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, organizując od początku r. b. (1931) pracę nad *Słownikiem Geograficznym Państwa Polskiego*". Dodać tu należy, że wybitnym organem prasowym polskiej kultury regjonalnej jest miesięcznik *Ziemia*, naprawdę pięknie redagowany, obecnie przez autora przytoczonego artykułu. Powołuje się on dalej na wskazania, podniesione w *Snobizmie i postępie* przez Żeromskiego, „na naturalne prawo przemawiania o tem, do czego „nie pali się" współczesna twórczość polska. Sam zbliżył się do naszego morza, innym wskazywał Śląsk — „to siedlisko nowoczesności, istny obraz futurystyczny, tę retortę kolosalną, gdzie się ma wygotować wielkie życie potężnej Polski, gdzie ma się w żelazie maszyn narodzić jej wola i wiekuista niezniszczalność jej bytu". Choć się przeniósł nad morze, lecz jako Małopolanin — odszedł z tęsknotą do *Puszczy Jodłowej*".

Historja literatury polskiej oczekuje na badacza, któryby nawiązując do tradycji Chlebowskiego, podjął się zadania, jakie w literaturze niemieckiej tak wspaniale opracował Josef Nadler. Wzmagający się w młodych pokoleniach ruch kulturalny wsi stworzy niewątpliwie naturalne podniety do rozwoju regjonalizmu w literaturze. Nader więc aktualną jest potrzeba przewodnika, któryby dokładnie orjentował, do jakich tradycyj literackich sięgać mogą i powinni ich spadkobiercy. Przyczyniłoby się to niewątpliwie do odnalezienia właściwej platformy, na której doszłoby do zacieśnienia nowych węzłów ciągłości kulturalnej między dawnemi a nowemi laty. Na tej drodze związków lokalnych łatwiej wyrównałyby się sprzeczności, wynikające z różnic stanowych. W życiu współczesnej Polski przerost centralizacji odbija się ujemnie na pracy kulturalnej i artystycznej. Zwłaszcza Kraków, ma-

jąc w swojem pobliżu Śląsk z jednej strony, a z drugiej Podhale, winien najrychlej odzyskać stanowisko równorzędnego ze stolicą ośrodka kulturalnego, gdzie mogłyby się skupiać, krzyżować i rozwijać żywe i twórcze czynniki regjonalne, które popierać należy, nie zaś odbierać im niezbędne warunki życiowe. Na rozmaitych miejscach niniejszego obrazu literatury współczesnej usiłowano choć przygodnie uwydatniać poszczególne momenty wybitniejszych objawów ducha regjonalnego. W tym względzie, przypominając tu odrębne znaczenie Dygasińskiego i najszersze widnokręgi wytyczone przez Żeromskiego, już w dobie przedwojennej najbujniej rozkwitło Podhale tatrzańskie. Ale i ono, poza Tetmajerem, ze swego łona nie wydało wybitnych indywidualności twórczych. Bo Orkan właściwie nie jest poetą Tatr, lecz Gorców. Nadmienić warto, że ostatnio bardzo ciekawie się zapowiada młody talent poetycki Podhala, Augustyn Suski (ob. jego wiersze w *Marchołcie* z października 1935). W jednym z poprzednich rozdziałów wskazano, że i regjonalizm kaszubski nie wydał dotąd pisarza, któryby, nie przestając być regjonalnym, stał się ogólnopolskim. Ale podobnie jak Podhale, Pomorze posiada wyjątkową siłę atrakcyjną, która przyciąga artystów i poetów z całej Polski. Ponad regjonalizm wybijają się wartości przyrody. Rzecz się ma inaczej w stosunku do Śląska, gdzie źródłem inspiracji twórczej staje się człowiek i dzieła jego pracy cywilizacyjnej.

„W poprzedniem pokoleniu — pisze min. Eugenjusz Kwiatkowski w przedmowie do książki Gustawa Morcinka: *Śląsk* (1933, w serji: „Cuda Polski“) — dokonał się Cud nad Odrą przez niespotykane w dziejach świata odrodzenie ducha narodowego na Śląsku... W pokoleniu nowem, nadchodzącem może się dokonać drugi Cud nad Odrą... Śląsk poznany i zrozumiany przez całą Polskę, Śląsk otoczony należną opieką i życzliwością, Śląsk związany coraz liczniejszemi węzłami z gospodarstwem narodowem Polski może się stać źródłem nowych sił, niedocenianych jeszcze, nowych mocy naszego państwa. Dlatego uczmy się Śląska, uczmy się dziejów tej dzielnicy i tych ludzi z życia i z książki...“ Przytoczone słowa nie padają

na glebę niepodatną. W zbiorowem uczuciu narodowem Śląsk — bez obawy o przesadę — nazwać można polskim benjaminkiem. Zrozumienie znaczenia Śląska w narodowym stanie posiadania rozbudziło się i kształtowało jeszcze w dobie niewoli, równolegle z odrodzeniem ducha narodowego na Śląsku. Ale dopiero bohaterska postawa śląskich powstańców wyrobiła i utrwaliła w całym narodzie polskim głęboką miłość dla tej dzielnicy i jego ludu. Obok Pomorza i wybrzeża kaszubskiego, Śląsk w myśli dzisiejszego Polaka zajmuje stanowisko wyjątkowe. W sercach zaś, narówni ze Lwowem i Wilnem, dzieli nasze najgorętsze uczucia. Sam je sobie wywalczył i najsowiciej na nie zasłużył. Odrodzenie poczucia narodowego wyrosło tu na podstawie klasowej odrębności polskiego robotnika wobec niemieckiego pracodawcy. W tym samym kierunku współdziałał zaatakowany przez Niemców katolicyzm. To też wszystkie cztery powstania, których szeregi w 98% wypełnili Ślązacy, miały charakter wybitnie ludowy. Jest to świat wciąż czynnej pracy i wytężonej energji, w którym kształtuje się nowy typ obywatela polskiego, opartego wyłączenia na własnych siłach i nawskróś zdemokratyzowanego. Z tych warstw ludu polskiego na Śląsku tworzy się teraz nowy typ inteligencji polskiej. Na studja uniwersyteckie młodzież śląska wyjeżdża głównie do Krakowa, ale choć nie odgranicza się od życia ogólno-narodowego, zachowuje jednak swą dzielnicową odrębność, nie odrywa się od swej ziemi rodzinnej, lecz powraca do pracy na niej. Charakterystycznym rysem tej nowej inteligencji polskiej na Śląsku jest umiłowanie swojszczyzny, przywiązanie do miejscowych tradycyj, kult regjonalnego folkloru, posiadającego przytem znaczne i dotąd niewyzyskane w sztuce polskiej bogactwo motywów i tematów. Co wszelako najbardziej do Śląska pociąga, jest to przedewszystkiem sam człowiek, a z krajobrazu, przedstawiającego dużą rozmaitość, od piaszczystych pól i szumiących lasów Śląska białego, poprzez zagłębie węglowo-fabryczne Śląska czarnego, aż po góry i uzdrowiska beskidzkie Śląska zielonego, na pierwszy plan wybija się skupiony ośrodek twórczej pracy technicznej. Widzimy to i w świetnym cyklu malarskim ze Śląska Rafała Mal-

czewskiego. Natomiast głównie lud śląski stał się tematem w dziełach tych pisarzy z innych stron Polski, którzy do Śląska zwrócili swe zainteresowania, jak Zofja Kossak-Szczucka, Pola Gojawiczyńska, Jan Wiktor, Ferdynand Goetel... Rozwija się tu wszakże i miejscowa literatura regjonalna. Ograniczając się w naszym wykładzie przeważnie do twórczości o wyraźnym charakterze artystycznym, pominąć tu musimy przegląd właściwej współczesnej śląskiej literatury regjonalnej, aczkolwiek chociaż wymienić należy Jana Nikodema Jaronia (zm. 1922), wybitnego poetę dramatycznego, który pod wpływem Wyspiańskiego napisał kilka ciekawych utworów z dziejów śląskich: *Konrad Kędzierzawy* (1905, wyd. 1920, wystaw. w teatrze katowickim 1928), *Wywłaszczenie* (1912), *Wojsko św. Jadwigi* (1920). Po bliższe szczegóły o Jaroniu i innych współczesnych pisarzach śląskich można odesłać do zwięzłego lecz dobrze informującego artykułu Ludwika Kobieli (w *Poloniście,* z września 1931, str. 256—262; zob. także Pawła Musioła: *Rzut oka na literaturę śląsko-polską* w *Pamiętniku Warsz.* z września 1930, str. 58—72). Natomiast zająć się tu trzeba autorem, który choć Ślązak i tylko o Śląsku pisze, stał się już znany w całej Polsce. Jest nim GUSTAW MORCINEK (ur. 1891).

Po ciekawym tomie nowel (*Serce za tamą,* 1930, z przedmową Zofji Kossak-Szczuckiej; nadto osobno: *Ondraszkowe ostatki,* 1930, bibljofilskie wydanie Jana Kuglina w Poznaniu) i dobrej powieści ludowej: *Byli dwaj bracia* (1931) wydał Morcinek wielką dwutomową powieść: *Wyrąbany Chodnik* (1932, nagrodz. na konkursie literackim województwa śląskiego w roku 1931). Jej treścią są przedwojenne dzieje ucisku narodowości polskiej na Górnym Śląsku przez Prusaków i na Śląsku Cieszyńskim przez Czechów, czasy wojny i walki powstańcze, aż po zjednoczenie po wiekach oderwania z macierzystą Rzeczpospolitą. Dzieje te opisuje autor szczegółowo i z historyczną ścisłością, zarówno w przedstawianych od siebie faktach dziejowych, chociaż często — zwłaszcza w tomie II-gim — sposobem nadto kronikarskim, jakoteż w przeżyciach bohaterów powieściowych.

Środowiskiem powieści jest polski świat robotniczy. Tylko epizodycznie występują przedstawiciele kapitału obcego, niemal wyłącznie jako prześladowcy ruchu narodowego. Niema tu właściwej walki pracy z kapitałem, gdyż nieunikniony antagonizm występuje na podłożu walki narodowościowej. Jest to, być może, uproszczenie zagadnienia, ale dzięki temu tem mocniejszemi barwami wypełnił autor to tło dziejowe, jakie obrał za przedmiot swego studjum i swego artystycznego widzenia. Jeśli do tej rzeczywistości należą także powikłania o charakterze czysto zarobkowym, a bez nich nie mogło się obywać, autor je usuwa w cień, albo wiąże najściślej ze sprawą prześladowania narodowego. W stosunku wzajemnym niemieckiego prawodawcy do polskiego robotnika poza ramy narodowe wykracza uwiedzenie Helenki, głównej bohaterki powieści. Klasyczny to już w literaturze polskiej wątek *Halki* z opery Moniuszki, ale w powieści Morcinka nie odbyło się zapewne bez wpływu podobnej sytuacji z *Ziemi obiecanej* Reymonta, który wogóle na styl pisarza śląskiego dość silnie oddziałał. Trzeba jednak przyznać, że ten schemat umiał Morcinek wypełnić nowemi barwami życia i zwłaszcza od strony Helenki przedstawił go z dobrym umiarem psychologicznego realizmu. Na Reymoncie i poniekąd na Kadenie - Bandrowskim kształcił też Morcinek swe opisy pracy i wypadków w kopalni i w hucie. Ale przedewszystkiem opierał się tu na własnem doświadczeniu i bezpośredniej obserwacji, bardzo starannej i drobiazgowej, wyzyskanej naogół świetnie i z dużym artyzmem. Oto np.: „Po ziemi wałęsały się zgrzytliwe pogłosy maszyn i pracy ludzkiej. Kopalnie spoczywały, lecz w hutach wrzało. Ciężkie uderzenia młotów żeniły się z jazgotliwem terkotaniem zębatych kół kranowych, przelewało się leniwie dudniące huczenie kompresorów, szczekały szybko, wnikliwie pneumatyczne młotki, krzyczały lokomotywy, stękały potężne uderzenia młotów parowych, dzwoniły zrzucane płyty stalowe na żelazną podłogę, jęczały chrapliwie i zawodziły miejscami wysokim tonem rozdygotane walce, a raz wraz wypływały słabem echem ludzkie nawoływania i suchy szmer toczących się wózków na zawieszonych linach“. Albo:

„Do najmilszych zajęć Gustlikowych należało puszczanie w ruch pompy. Długo czatował przy wodowskazie, czy już czas, czy skaczący słupek wody doszedł swego kresu. Potem szedł ku niej powoli, chociaż nogi mu rwało do biegu z niecierpliwości. Ujmował małą korbę w dłonie, chwilkę przetrzymał i spokojnym, odmierzonym ruchem przekręcił. Para syknęła przeciągle, skoczyła w wnętrze, zadzwoniła, w cylindrach coś jęknęło i suwak się poruszył. Jeszcze jeden obrót korbą. Suwak szarpnął się, porwał za koło i jął się teraz szeroko kolebać w wyświechtanych wodzidłach. Koło rozpoczynało łyskać sprychami, drugi koniec suwaka zaczął mlaskać w kopulastem ujęciu, a z tamtej pustej głowicy wybiegało śmieszne cmokanie. Jakby krowa wodę cyckała przez ściśnięte, grube, mięsiste wargi. Pompa szła“. — Już z powodu poprzednich utworów Morcinka można było zauważyć, że u niego maszyny i kopalnie drgają własnem życiem, że życia tego jest on wybornym obserwarem i że umie je przedstawiać z dużą sugestywnością spokojnie realistycznej ekspresji. W *Wyrąbanym Chodniku* opisy takie należą do artystycznie najcelniejszych, a szczyt dramatycznego napięcia osiąga Morcinek w scenach w kopalni, zwłaszcza w bohaterskiej śmierci Karlika w tomie I-ym, w pożarze kopalni w tomie II-gim. Praca, jako przedmiot opisu, znalazła w Morcinku wnikliwego i współczującego epika, który przedstawia ją z całą prawdą czysto ludzkiego biegu zdarzeń, jako fakt zupełnie naturalny, nawet wtedy gdy budzi trwogę, wykonywany poprostu, bez śladu bohaterskiego patosu. Tak samo ma się rzecz wobec wojny i walk powstańczych, tylko że ten temat, zapewne z chęci ogarnięcia powieścią całości zdarzeń historycznych na Śląsku, grzeszy lukami, gdy zamiast przetworzenia materjału w wizję zorganizowaną artystycznie, autor daje prostą relację wypadków. Ale i tu Morcinek pokazuje plastycznie kontrasty społeczne, narodowe i dzielnicowe. Natomiast niezawsze dobrze sobie radzi z indywidualną psychologją ludzkich postaci. Wprawdzie i w tym względzie zdobywa się na niejedną scenę wręcz świetną, np. Gustlik i Bronka w zbożu, opis czytania przez Wałoszka, różnice charakterów Gustlika i Emila,

dobre urozmaicenie usposobień kobiecych w Bronce, Helence i Wandeczce i t. d., lecz swoje postaci Morcinek rysuje przeważnie prostolinijnie, nie bez naiwności lub sentymentalizmu. W ogólnym swym rozwoju psychicznym najszczęśliwiej wypadł główny bohater powieści, Gustlik, co zadziwia tem więcej, że postać to w swym idealizmie najłatwiejsza do przerysowania, najtrudniejsza do ujęcia w wyraz realistycznej prawdy. Podejrzewać wolno, że w Gustlika autor włożył dużo z samego siebie, że jego obraz psychiczny czerpał z autoanalizy. Bo nie ulega wątpliwości, że Morcinek jest skrajnym idealistą. Idealizm przedostaje się wszystkiemi porami jego twórczości. Gdy zaś wypadnie mu przezwyciężać siebie i ograniczać, co jest koniecznością artysty w każdem dziele sztuki, traci pewność siebie, ucieka się do podpórek branych zzewnątrz, z własnego pola widzenia znika mu bezpośredni obraz świata. Ale i w tym względzie *Wyrąbany Chodnik* świadczy o rozwoju talentu pisarza i o wytężonej nad jego kształtowaniem pracy. Mimo zastrzeżeń, powieść Morcinka o Śląsku, skąd cała Polska dowiedziała się o prawdzie dziejowej tej ziemi i jego ludu, jest dziełem bardzo wybitnem, objawem talentu niewątpliwego i o szerokim oddechu epickim, świadectwem rzetelnego i poważnego wysiłku twórczego. Z dzieła tego byłby się ucieszył Żeromski. Należy już ono bowiem do tej literatury ludowej, której potrzebę dokładnie widział i do której tworzenia w *Snobizmie i postępie* nawoływał. — W następnym tomie nowel i opowieści śląskich: *Chleb na kamieniu* (1932) miejscami dopatrzyćby się można jakby dokonywającego się w duszy pisarza przełomu. Widoczne to zwłaszcza w *Sześciu dniach*, gdzie postawa moralna autora, któremu przedtem można było zarzucać nawet przerost sentymentalizmu, nabiera chwilami aż piołunowej goryczy. Jeszcze wyraźniej brzmi ton pesymizmu w *Piernikowem sercu*. Ale gdzieindziej odzywa się znowu właściwy autorowi optymizm. Znamienna jest uwaga Morcinka w opowieści reportażowej *Na Bieda-szybie*, że nie głód jest groźny, lecz brak pracy. Charakterystyczne to również dla psychiki społeczeństwa śląskiego, w którem idea pracy stała się własnością nie narzuconą ani wyro-

zumowaną, lecz jakby przyrodzoną. Dwa historyczne opowiadania z ostatniego tomu nowel Morcinka są próbami dobrze zapowiadającemi powieść, nad którą autor pracuje, o Ondraszku, zbójniku śląskim, sobowtórze tatrzańskiego Janosika.

Wśród młodych poetów śląskich ciekawie zapowiada się ADOLF FIERLA. Z jego kilku już książek, wydawanych z nadmiernym pośpiechem i bez dostatecznego krytycyzmu, istotną wartość mają *Dziwy na gróniach* (1932, z przedmową Romana Dyboskiego), wiersze gwarą śląską, nawet w pisowni przystosowanej do miejscowej wymowy ludowej, ale zrozumiałe bez trudu dla każdego Polaka, nawet bez uciekania się do pomocy słowniczka niektórych wyrazów, co jednak było konieczne przy pierwszych próbach wzbogacania języka literackiego gwarą podhalańską. Rytmika wiersza Fierli ma tu wysoką energetykę ekspresji, muzykalność naprzemian śpiewną i taneczną, dobrze przyswojoną z wątków ludowych. Skala tematów jest rozległa, składają się na nią pomysły balladowe, opisy przyrody górskiej i liryki osobiste, ale wszędzie zachowana została wyraźna jednolitość indywidualnego tonu poety. Tu i owdzie zauważyć się dadzą jakby echa poezji Tetmajera, ale częściej wynika to z pokrewieństwa wątków tatrzańskich i beskidzkich. Beskid śląski znalazł w Fierli swego szczerego i zdolnego poetę. Natomiast gorzej udały się autorowi programowe wiersze ze Śląska przemysłowego w *Kopalni słonecznej* (1933), grzeszące sztucznością wysiłku i prymitywnym szablonem. Na ten temat lepiej się poszczęściło przybyszowi: WŁODZIMIERZOWI ŻELECHOWSKIEMU, który po wcześniejszych próbach lirycznych (*Po drodze,* 1928; *Struny świata,* 1932) w cyklu śląskim: *W cieniu brzóz i kominów* (1934) ogarnął otaczający go krajobraz przyrodniczy i społeczny z prawdziwem umiłowaniem, ale bez czułości. Poeta dobrze widzi rzeczywistość, ze wszystkiemi jej sprzecznościami, na różnych płaszczyznach, w wielości szczegółów. Nie brak tu nawet mocnego akcentu społecznego, lecz przedewszystkiem poeta odtwarza to, co zobaczył swoim wzrokiem. Kopalnia, huta, maszyny, miasto i przyroda jednakowo zajmują wyobraźnię Żelechowskiego,

który dla każdego z tych wątków znajduje właściwy zasób realistycznego obrazowania, skoncentrowanego przy celowo nastawionej osi myślowej, narastającego w odpowiedniem napięciu do zamierzonego rzutu syntezy artystycznej. Rzadkie w tem środowisku fragmenty przyrody są jednak dla poety dziedziną, z której wydobywa najpiękniejsze i najbujniejsze swoje wizje liryczne.

Choć nie dorównał Morcinkowi, ani tembardziej Kadenowi-Bandrowskiemu, dobrze odtworzoną atmosferą życia kopalnianego i widocznem zżyciem się ze środowiskiem zagłębia dąbrowsko-olkuskiego zwrócił na siebie uwagę JAN WAŚNIEWSKI, autor powieści górniczych: *Na podszybiu* (1932) i *Ognie w pirytach* (1935), z których poznajemy pobliski Śląskowi teren regjonalny, widziany tu głównie od strony środowiska urzędniczego. Z osób powieściowych najciekawiej wypadła zwłaszcza postać sztygara Kossobudzkiego. Natomiast zręcznie pomyślane wątki romansowe, tematycznie zresztą niewyzyskane, nawet zepsute tendencyjnem ułatwieniem życiowem, rozpływają się w nikłości sentymentalnych rozwiązań albo znów grzeszą sztucznością wprowadzonych tu zagadnień, których obecność jednak korzystnie rokuje o głębszych ambicjach myślowych autora o niewątpliwym talencie i możliwościach rozwojowych na przyszłość.

Na tle nader rzadkich w literaturze i sztuce przejawów regjonalizmu wielkopolskiego, czem w dobie powojennej naprawdę się wyróżnia bodaj tylko powieść historyczna Gruszeckiej *(Nad jeziorem)*, wymienić można „ballady liryczne“ STANISŁAWA HELSZTYŃSKIEGO (ur. 1891) z cyklu: *Nad Wartą, Notecią i Obrą*. Lepszą wartość artystyczną mają jednak tego autora przekłady poetów angielskich (antologja: *Liryka angielska XX wieku*, 1929; moralitet średniowieczny: *Każdy (Everyman)*, 1933) i biblijnych *(Księga Ozeasza*, 1933; *Pieśń nad pieśniami*, 1934, *Kohelet*, 1934); poważną jego zasługą są studja nad Przybyszewskim i praca nad wydaniem korespondencji pisarza wielkopolskiego. Wnikliwą i źródłową rzecz krytyczną o współczesnej kulturze Wielkopolski dał wspominany już tu kilkakrotnie S t e f a n P a p é e: *Kwiaty na ugorze* (1929). Książkę tę kończy autor

życzeniem: „Niechby ziemia, która zrodziła Kasprowicza, wydała jak najwięcej podobnych jemu genjuszów. Niechby zdołała stworzyć dla nich środowisko sprzyjające rozwojowi talentów, pulsujące *pełnią* życia narodowego. Nowe warunki muszą dać nowych ludzi. Na żyznej glebie Wielkopolski zakwitną wówczas kwiaty, stokroć piękniejsze od tych, jakie wyrosły na ugorze“. W chwili obecnej daje się zauważyć pewne ożywienie w literackim ruchu wielkopolskim. Zwłaszcza na terenie Związku Literatów w Poznaniu, gdzie jest prowadzona bardzo żywa akcja organizacyjna pod przewodem Zenona Kosidowskiego, wybitnego współpracownika dawnego *Zdroju* (na ten temat ob. jego książkę wrażeń krytycznych, *Fakty i złudy,* 1931). Występują młode talenty, o których była tu mowa na innych miejscach, ale próba stworzenia pisma literackiego w Poznaniu *(Życie Literackie)* na razie jeszcze zawiodła. Natomiast w Ostrzeszowie Wielkopolskim poczęła wychodzić *Okolica Poetów,* pismo to jednak, o którem wspominaliśmy już przedtem, nie ma bynajmniej charakteru regjonalnego. Z tego względu wymienić raczej można wychodzące we Wrześni: *Wici Wielkopolskie,* wpadające aż w prowincjonalizm.

Poważniejszy ruch regjonalny rozwinął się już w Wilnie. Wybitną jego przedstawicielką literacką jest m. in. Helena Romer-Ochenkowska, pokrótce scharakteryzowana w poprzednim tomie niniejszego obrazu. W rozdziale tym wskazano również na niebezpieczeństwa, grożące literaturze, gdy się zasklepia w swym zaścianku krajowym, co się tu przygodnie przypomina, aby nie dawać mylnego pozoru, że się popiera choćby miernoty prowincjonalne, byle współdziałały z krzewieniem kultury regjonalnej. Otóż, najmocniej podkreślić trzeba, że zadaniem dobrze pojętego regjonalizmu jest z tworzywa miejscowego wnosić istotne i nowe wartości do ogólnej kultury narodowej. Skądinąd wszakże stwierdzić należy, że nie mają charakteru regjonalnego rozmaite, przez młodych poetów zakładane pisma literackie, jakie w ostatnich latach, zazwyczaj na krótko, pojawiały się i pojawiają w rozmaitych miastach Polski, np. w Krakowie: *Gazeta Literacka, Gazeta Artystów, Tygodnik Artystów;* w Po-

znaniu: *Dwutygodnik Literacki, Prom;* w Wilnie: *Żagary, Piony, Poprostu;* we Lwowie: *Sygnały;* w Łodzi: *Prądy;* w Lublinie: *Barykada, Dźwigary* i in. Przeważnie je tu pominięto, odkładając ocenę ich znaczenia w polskiej kulturze współczesnej do zamierzonej książki osobnej. I dlatego nie zastanawiamy się też nad próbami wileńskiemi, chociaż ich inicjatorów częściowo już uwzględniono. O starszem pokoleniu *Współczesnych poetów wileńskich* w ładnym szkicu pod tym tytułem (1931) krytycznie informuje Wiktor Piotrowicz, podnosząc tamże odrębne warunki, sprzyjające uprawie regjonalizmu, stwierdza jednak, że dla tej ziemi „regjonalizm stawia zadania skupiania dokoła Wilna sił żywotnych kraju i wytwarzania z odmiennych pierwiastków narodowościowych syntezy kultury krajowej". Wybitnym w tym kierunku napływowym działaczem wileńskim był doniedawna WITOLD HULEWICZ (pseud. Olwid, ur. 1895), brat Jerzego, dawny współpracownik *Zdroju* poznańskiego, w literaturze wybitniej niż poeta zasłużony przekładami R. M. Rilkego, bardzo wiernemi lecz nieco oschłemi. Jego poetyckim hołdem dla Wilna był cykl: *Miasto pod chmurami* (1931). Nietyle wierszami o Wilnie, ile powieścią: *Zwycięstwo Józefa Żołądzia* (1934, w roku 1935 odznaczona przez wileński Związek Literatów nagrodą im. Filomatów) wybiła się WANDA NIEDZIAŁKOWSKA-DOBACZEWSKA, opisująca wieś białoruską z bezpośrednią znajomością rzeczy i z wysoce objektywnym realizmem. Poprzedni laureat nagrody im. Filomatów, TADEUSZ ŁOPALEWSKI (ur. 1900) po wcześniejszych próbach poetyckich i nowelistycznych, dał dwie piękne powieści prowincjonalne: *Nierozsądny kochanek* (1930) i *Prowincjusze* (1934). Autor ma dla prowincji sentyment osobisty, bo — jak sam wyznaje — „należy, mimo wszystko, schylić serce przed tem dziwnem zjawiskiem, jakiem jest polska prowincja. Jako taka! Nie — jako to lub owo miasteczko, mniej lub więcej malowniczo położone na łonie przyrody, czy skądinąd: wsławione w historji". Ten uczuciowy stosunek autora do przedmiotu, miarkowany trafnem poczuciem realizmu, odbija się wyraźnem piętnem na kolorycie powieści Łopalewskiego, malowanych raczej

półtonami, co właśnie doskonale się zestraja z ich przedmiotem, czyli z prowincją. Obok *Kroniki świeciechowskiej* Struga i *Zmowy mężczyzn* Iwaszkiewicza, powieści Łopalewskiego należą do tych nowych utworów polskich, w których osobliwy klimat duchowy prowincji polskiej najlepiej oddano.

Dokładnie zdając sobie sprawę, że w niniejszym obrazie współczesnej literatury polskiej pominięto zapewne niejedno dzieło i niejedno nazwisko, które należałoby uwzględnić, zmuszeni jesteśmy wykład nasz zamknąć. Po konieczne uzupełnienia lub rozszerzenia przedmiotu w zakresie powieści odesłać można do wytrawnych i wnikliwych — poza paroma wyjątkami — przeglądów krytycznych Leona Piwińskiego (ur. 1889), drukowanych głównie w *Przeglądzie Warszawskim, Przeglądzie Współczesnym, Wiadomościach Literackich* i od roku 1932 systematycznie w *Roczniku Literackim*. Polecić również można naogół miarodajne oceny przez rozmaitych autorów w miesięczniku bibljograficzno-krytycznym: *Nowa Książka,* wydawanym od roku 1934 w Warszawie pod redakcją Stanisława Lama. Nie wyczerpując bynajmniej listy tych recenzentów, których osądy wydają się miarodajne, niech wolno tu jeszcze zwrócić uwagę na mniej znane, bo zamieszczane w dzienniku prowicjonalnym, kulturalnie i dobrze informujące przeglądy tygodniowe Adama Bara (ur. 1895) w katowickiej *Polsce Zachodniej*. Pogłębieniem problematyki bardzo dodatnio wyróżniają się rozbiory wybranych autorów w książce Jerzego Eugenjusza Płomieńskiego: *Szukanie współczesności* (1934). O innych krytykach wspomina się przygodnie w toku wykładu. Należy tu wszakże nadmienić, że wbrew pewnym zastrzeżeniom i mimo niejakie osobiste różnice poglądów, próby ujęcia polskiej współczesności w książkach Leona Pomirowskiego (*Doktryna a twórczość,* 1928; *Walka o nowy realizm,* 1933; *Nowa literatura w nowej Polsce,* 1933) przedstawiają poważny wysiłek poznawczy, trafnie wskazują realistyczne dążenia twórczości obecnej i zwłaszcza w dziedzinie powieści rozszerzają widoki myślowe.

83.

Wśród wielorakich zadań krytyki literackiej najistotniej twórczem jest poznawanie i uświadamianie nowych prądów i indywidualności w chwili ich kształtowania i narastania. „Dopiero krytyk — stwierdza J. E. Płomieński — wydobywa z chaotycznego potencjału, tkwiącego w dziele sztuki, nieuświadomiony również dla samego twórcy świat myśli, organizuje nadbudowę sztuki, — jej problematologję, wyżyny intelektualizmu. O ile sztuka jest polem ciągle czynnej wynalazczości w granicach duchowego poznania, krytyka jest jej odkrywcą. Formułuje *ex post* jej prawa, całą utajoną w sztuce pojemność intelektualną przekształca na akty uspołecznionej świadomości". Rzecz inna, czy i jak krytyka spełnia tę swoją rolę, czyli w jakim stopniu dorasta ona do tych najdalej i najgłębiej sięgających ambicyj. Wystarczy wskazać nazwiska Mochnackiego, Brzozowskiego, Matuszewskiego, aby się przekonać, że krytyka literacka istotnie bywa i staje się sumieniem świadomości artystycznej i społecznej swej epoki. Zależy to znowu od wnikliwości kulturalnej i od energji indywidualnej danego krytyka, czyli zagadnienie sprowadza się do organizatorskiego wysiłku twórczego. Gdy wszakże artysta tworzywo swoje ogarnia mocą wizjonerskiej wyobraźni, krytyk rozświetla gotowe dzieła sztuki zapomocą intelektualnych władz poznawczych. Bo do tych ostatnich zaliczyć trzeba także t. zw. smak estetyczny, aczkolwiek irracjonalne wyczucie jest tu również czynnikiem niemałej, nieraz pierwszorzędnej wagi. Co więcej, od trafnego intuicjonizmu, wspomaganego podświadomie zasobem kulturalnego doświadczenia, zależy skala wrażliwości artystycznej. Krytyk jednak

w dalszym ciągu swego procesu odkrywczego dochodzi do rozumowego wyjaśniania owych pierwotnych wzruszeń, odbieranych w bezpośredniem obcowaniu z dziełem sztuki. Co artysta przedstawia rozporządzalnemi środkami ekspresyjnemi, krytyk bada dostępnemi metodami poznawczemi, objaśnia, wyjaśnia, wreszcie wykrywa syntetyczne wiązania dzieła sztuki, indywidualności twórczej i ducha epoki. Rzecz oczywista, iż dzieje się to niezawsze całkowicie i nie w równej mierze. Chociażby dlatego, że dzieło sztuki, aczkolwiek gotowe i skończone, żyje nadal, narastając nowemi wartościami, odsłanianemi przez swych odbiorców. Ale przedewszystkiem dlatego, że granice wrażliwości danego krytyka są wymierzone indywidualnym stanem poznawczym. W krytyce, jak i w sztuce, subjektywizm jest nieuchronny i nawet konieczny. Naprawdę twórcze są tylko mocne i świeże indywidualności. Bywają one często stronnicze i nawet skrajnie niesprawiedliwe. Zdarza się więc, iż krytyk o zdecydowanej postawie moralnej czy artystycznej wydaje sądy i oceny wręcz błędne, ale gdy istotnie ma on za sobą prawo własnego głosu, zawsze wzbudza uwagę czytelnika, a wywołując sprzeciw, tem wydatniej zmusza do samodzielnego myślenia. Trzeba się tylko pozbyć przesądu, jakoby zdanie krytyka miało być ostatecznie miarodajne. Z całą zaś stanowczością zastrzec się należy przed próbami filologicznego objektywizmu zapomocą streszczania utworu. Nietylko dlatego, że objektywizm to podejrzanej wartości, gdyż przy takiej metodzie ułatwionej krytyki aż nazbyt częste są nieporozumienia, nawet nadużycia, lecz że celem krytyki nie jest bynajmniej zwalnianie leniwego czytelnika od bezpośredniego poznawania treści książki. Krytyka winna natomiast odkrywać utajony sens dzieła, myślowy i artystyczny, ułatwiać zrozumienie istoty utworu i jego głębszego znaczenia, prowadzić do syntetycznego pojmowania roli danego twórcy i jego związku z duchem epoki. Świadoma swych zadań krytyka musi się również przeciwstawiać mieliznom i manowcom literackim, nie dopuszczać do skostnienia albo zmechanizowania, walczyć z obniżaniem poziomu, tępić pasorzytnictwo, korsarstwo, nawet mimetyzm. Stać na

straży oryginalności twórczej, więc tem samem być rzecznikiem indywidualizmu w sztuce. W tak zakreślonych ramach mieści się praca, przerastająca jednostkowe środki i zdolności. W krytyce, jak i w innych dziedzinach sztuki, do wyjątków należą przedstawiciele, którzy się stają przywódcami duchowymi pokolenia. Mamy ich dziś niewątpliwie w poezji i prozie powieściowej, aczkolwiek różnić się mogą zdania co do wyboru i hierarchji nazwisk. Podlegamy nadto wciąż nieporozumieniu, płynącemu ze spuścizny po minionej dobie narodowej niewoli, jakoby przewodnicza rola artysty miała ogarniać całość życia społecznego. Zamiast być tylko rzeczywistości współczesnej najczulszym odbiornikiem, przetwarzającym chaos stawania się w zorganizowane skróty nowego widzenia świata i człowieka. Nie ze stanowiska jakiejkolwiek użyteczności praktycznej, lecz właśnie pod kątem bezinteresownego zapatrzenia się w nagą prawdę bytu i zachwycenia się pięknem budowy, jakie dopiero artysta stwarza z powichrzonych i zagmatwanych linij ludzkiego życia. Nasza krytyka współczesna owe twórcze wysiłki pisarzy zna, rozumie, docenia i wskazuje. Atoli od śmierci Brzozowskiego, który był sumieniem moralnem, i od śmierci Matuszewskiego, który był sumieniem artystycznem swej epoki w literaturze polskiej, nie posiadamy krytyka, któryby narówni z tamtymi obejmował swoim umysłem i dogłębnie przenikał całość współczesnej twórczości. Podejmowane w tym kierunku prace albo są tylko częściowe, albo znów wykazują brak dostatecznego zrozumienia dla skomplikowanych zagadnień pisarskiego artyzmu, przykrawając je pod dowolny strychulec zgóry powziętych teoryj. Nie znaczy to wszakże, aby ogólny stan naszej współczesnej krytyki literackiej miał przechodzić przesilenie. Takiemu wnioskowi zaprzeczają choćby liczne przykłady, cytowane w niniejszym obrazie. Zaprzecza temu również Tadeusz Grabowski w *Krytyce literackiej w Polsce w epoce realizmu i modernizmu (1863—1933)* (1934), aczkolwiek wywody profesora poznańskiego nie obejmują całego materjału lat ostatnich i niekiedy bywają zaprawione oceną zbyt surową lub stronniczą. Z powodów, wyłuszczo-

nych w poprzednim tomie niniejszego obrazu, nie podejmujemy tu jako tako wyczerpującego przeglądu współczesnej krytyki literackiej. Odsyłając zresztą do uwag, rozrzuconych przygodnie w toku wykładu lub w związku z charakterystykami obszerniej uwzględnionych osobistości, dla niezbędnego uzupełnienia całości obrazu zajmiemy się tu choć pokrótce rozpatrzeniem działalności kilku krytyków o wybitniej zarysowanych indywidualnościach, przyczem z konieczności zmuszeni jesteśmy zrezygnować z takiej próby w stosunku do Jana Dąbrowskiego (nie historyka lecz krytyka), Karola Ludwika Konińskiego, Pawła Hulki-Laskowskiego i Jerzego Stempowskiego, gdyż brak książkowych wydań ich pism krytycznych nie pozwala na dokładniejsze wyrobienie sobie zdania o właściwej postawie ideowej tych myślowo głębiej zaciekawiających pisarzy. Pokusićby się wprawdzie można o charakterystyki szczątkowe na podstawie artykułów, drukowanych w łatwiej dostępnych czasopismach, ale co do tego nasuwają się zastrzeżenia, nakazujące powściągliwość w formowaniu ocen na takiej li tylko podstawie, a czego wyjaśnienie zasługuje na chwilę uwagi, jako że nadarza się tu sposobność sprostowania pewnych zarzutów, jakiemi sumienie wielu krytyków publicystycznych z zasady bywa obciążane.

Wbrew pokutującym jeszcze gdzieniegdzie poglądom, do których szerzenia przyczyniają się najczęściej niezadowoleni ze swych recenzentów pisarze, krytyka literacka (odróżniając się i w tym względzie od historji literatury, aczkolwiek granice są niepewne i łatwo się zacierają) ma charakter niemniej twórczy, jak poezja, dramat czy powieść. Ale jak istnieje powieść artystyczna i t. zw. powieść potoczna, tak samo i tem częściej podobny podział stosuje się do krytyki. Stąd właśnie pochodzi nieporozumienie, że niezawsze się rozróżnia albo i chce się rozróżniać, nawet u tego samego krytyka, rzeczy pisane z wewnętrznej potrzeby osobistej, czyli z istotnego przejęcia się przedmiotem rozważań, od artykułów dyktowanych obowiązkiem informowania czytelnika o wszystkiem, cokolwiek ciekawszego pojawi się na rynku księgarskim. Oczywiście, i ta ostatnia funkcja bywa speł-

niana rozmaicie. Skala tu bardzo rozległa: od łatwizny bylejakich streszczeń do sumiennej relacji z dokładnie przeczytanego utworu, czy też od feljetonowej błyskotliwości dowcipu, urabianego na marginesie lektury, do prób głębszego wnikania w intencje autora i przemyślanej oceny artystycznych dokonań. Ale krytyk ma też ambicje dalej sięgające, aczkolwiek niezawsze zdarza mu się sposobność czy nawet możność wypełnienia swych zamiarów. Jego praca z dnia na dzień, związana z aktualnemi wymaganiami obsługi dziennikarskiej, nie pozwala na dostateczne, zwłaszcza trwalsze skupienie uwagi na jednym jakimś przedmiocie, zmusza do ciągłego i nagłego przerzucania się od tematu do tematu, utrudnia niepomiernie więcej, niż poecie lub powieściopisarzowi, twórcze wyładowanie swych pomysłów, z konieczności ledwo tylko zaznaczonych w przygodnych artykułach, albo i rozmienianych na drobną monetę recenzji czy feljetonu. I nawet najtęższy umysł krytyczny, chyba że ma inaczej zapewnioną niezależność swej pracy, ale któż ją dziś ma, — jest skazany na rozpraszanie się, a gdy kosztem wielu wyrzeczeń osobistych, zdobywa się na wysiłek poważniej zakrojonej pracy, czyni to w nieustannem rozerwaniu, albo z niepożądanym pośpiechem, co musi ujemnie się odbijać na wynikach, będących zazwyczaj li połowicznie wyzyskanemi możliwościami. Uwagi te nasuwają się uporczywie z powodu wielu nielicznych zresztą książek krytycznych, jakie się dziś u nas wydaje. Niemal każda z nich jest wyrazem indywidualności o twórczym stosunku do podejmowanych zadań. Często spotyka się świetnie napisane stronice i całe rozdziały, świeżość i niezależność myśli krytycznej, bezpośrednie i żywe przejęcie się poruszanemi zagadnieniami, bystrość wnikliwej intuicji, dużą rozpiętość widoków kulturalnych, dar introspekcji analitycznej, polot wyobraźni syntetycznej, czyli najlepsze zalety, jakich wymagać można. Czyta się takie książki z prawdziwem zadowoleniem i rzetelnym pożytkiem. Ale w każdej z nich odczuwamy też braki, mniej lub więcej dotkliwe, czasami dobrze zamaskowane sprawnością pisarską, rzadziej załgane młodzieńczą nonszalancją. Po bliższem wniknięciu widać aż nazbyt dokładnie, że jest

to tylko zaledwie część tego, coby ci sami autorzy dać mogli, gdyby te swoje książki pisali w innych warunkach życiowych. Gdyby mieli dosyć swobodnego czasu, aby wszystkie szczegóły jednakowo gruntownie przemyśleć, poglądy swoje oprzeć na mocnych fundamentach filozoficzno-estetycznych, rozwinąć je konsekwentnie i całkowicie, ich wyraz literacki starannie wykończyć i wygładzić.

Podniesione zarzuty najmniej znajdują zastosowania do nowej książki Karola Irzykowskiego, o której się tu mówi, aby uzupełnić charakterystykę pisarza, podaną w poprzednim tomie niniejszego obrazu. Ale tylko pozornie, bo i z powodu *Słonia wśród porcelany* (Studja nad nowszą myślą literacką w Polsce, 1934) ogarnia nas żal, że ten niepospolity i rzadki w swoim rodzaju talent, łączący najśmielszy polot wyobraźni intelektualnej, doskonałą rutynę dużej kultury filozoficznej, niezwykłą bystrość dociekliwej myśli krytycznej, wyjątkową szczerość i niezależność poglądów, nieprześcignioną swadę niepokonanego dialektyka, wraz z pierwszorzędnem piórem pisarskiem, — rozmienia się jednak na drobne. Drobne to wprawdzie, które innemu wystarczyłyby za cały majątek, bo niema tu nic, coby nie było poruszeniem najistotniejszych zagadnień współczesnej twórczości literackiej i coby nie wynikało z twórczej postawy autora. W każdej sprawie, czy jest to zagadnienie programu, czy podstawiania na to miejsce kultu talentów, czy niezmiernie trudne do rozwikłania granice między oryginalnością a plagjatem, czy wciąż żywotne spory o treść i formę, czy najbardziej aktualne uroszczenia t. zw. estetyki proletarjackiej, Irzykowski wypowiada się z niezawodną przenikliwością analityka i z niemniej czujnym autokrytycyzmem, cała zaś jego książka jest świadectwem dogłębnej troski o samodzielność myśli twórczej i o wyparcie z literatury i krytyki czczego frazesu. Nie są to przytem rozważania abstrakcyjne, lecz zawsze najściślej związane z konkretną rzeczywistością, mają więc charakter wybitnie rewizjonistyczny, nawet wręcz polemiczny, lecz ze znanych i łatwych do sprawdzenia faktów bierze autor podnietę do szerszych uogólnień i syntetycznych

wniosków. O niejedno zapatrywanie lub o jakąś interpretację ma się ochotę do sporu z autorem, lecz Irzykowskiemu bynajmniej nie chodzi o to, żeby dawać rzeczy niewzruszalne, jego świadomem zadaniem jest być „kuźnią nowych narzędzi“. I zadanie to w zakresie krytyki literatury współczesnej spełnia Irzykowski, jak nikt dziś w Polsce i nieliczni poza Polską. On sam jednak w bardzo pięknej pochwale krytyki, napisanej z najlepszą chyba werwą w tej książce kipiącej temperamentem, nadmienia, że nie narodził się jeszcze Szekspir krytyki. Otóż wydaje się, że stać się nim m ó g ł b y Irzykowski. Dowodem szkic o nurcie uczucia w *Trenach* Kochanowskiego, ale i wiele luźnych pozatem kart, rozrzuconych po całej książce, jednej z najciekawszych i najsilniej myśl naszą poruszających, jakie nietylko z dziedziny krytyki pojawiły się ostatniemi czasy. Tem większy wzbiera żal, że z podniesionych wyżej powodów iście szekspirowskie chwyty *Słonia wśród porcelany* nie złożyły się jeszcze na całość jakiegoś — powiedzmy — *Hamleta*.

Z książkami krytycznemi JANA NEPOMUCENA MILLERA (ur. 1890; *Zaraza w Grenadzie*, Rzecz o stosunku nowej sztuki do romantyzmu i modernizmu w Polsce, 1926; *Na gruzach Grenady*, 1933), którego także jako poetę, parokrotnie już wspominaliśmy, przenosimy się na terytorjum Fortinbrasa. Na rzekomych, ale w oczach jego niewątpliwie już powalonych gruzach starego świata, podejmuje Miller pozytywną budowę nowego literackiego ładu. Typowy uczeń, daremnie usiłujący się wyzwolić z terminowania u swego mistrza. Cały uniwersalizm imperjalistyczny Millera mieści się już w Brzozowskim, natomiast trzeba się zastrzec, iż narzucające się niekiedy konfrontacje z ideologją hitlerowską prowadzą na mylne poszlaki i że raczej powinno się tu zastosować porównanie z niektóremi rozdziałami *Uwag nad życiem Zamoyskiego* i *Przestróg dla Polski* Staszica, co zresztą i w zestawieniu z Brzozowskim sprawdzić warto. Ale u Brzozowskiego otwierają się perspektywy, rozszerzające się w nieskończoność. Brzozowski nawet wtedy, gdy wpadał w kaznodziejstwo, a wiadomo, że sam się na tem łapał i ton ów usiłował w sobie

zwalczyć, — czujną myślą krytyczną kontrolował swoje pozycje, poddawał je nieustannemu obrachunkowi sumienia, wciąż niepokojonego rzadkiem do takiego stopnia poczuciem osobistej odpowiedzialności, zarówno moralnej jak intelektualnej. Miller zastępuje to najczęściej gestem, który ma pozory mocnego przeświadczenia, ale z poza teatralnej maski wyziera próżnia. Dlatego Miller nie budzi w nas tego żarliwego ruchu moralnego, którego oddziaływanie jest zależne od wewnętrznej prawdy, zdobywanej własnym i samodzielnym trudem. Nie od każdego się jej wymaga, lecz musi się żądać od tego, kto nadaje sobie ton nauczycielski (ta sama uwaga tyczy się również pewnych rewizjonistycznych enuncjacyj innych dzisiejszych mentorskich krytyków). Brzozowski był reformatorem myśli kulturalnej, bo to wynikało z jego indywidualnego zmagania się z zagadnieniami bytu i losu człowieka. Miller chciałby być reformatorem, jakim był Brzozowski, którego dorobek myślowy, zdobywany na szlakach niebywale wytężonej pracy i wyjątkowo sumiennej erudycji, burzyciel Grenady przejął tanim kosztem ucznia, upraszczającego nadto swe zadanie zwężaniem horyzontów do gotowych wymiarów. Co u Brzozowskiego jest skomplikowane, Millerowi wydaje się łatwe, gdyż omija on rafy myśli krytycznej, prześlizguje się między wirami głębin, nie zwraca uwagi, że osiada na mieliznach. Gdzie Brzozowski przekonywał nietylko czytelnika, ale przedewszystkiem siebie, Miller załatwia się uderzeniem frazesu. Frazes to nieraz piękny, a conajmniej zręczny i narzucający się patosem nowego widzenia rzeczywistości, ale jak każdy frazes, jest obarczony grzechem pierworodnym aktorstwa, spotykanym nietylko w teatrze i literaturze, bodaj jeszcze częściej na trybunie społecznej. Pod płaszczykami tej garderoby duszy, o której tyle się można nauczyć z *Pałuby* Irzykowskiego, ukrywają się nieraz intencje i tendencje zgoła nieoczekiwane, a bezwiedne. Millerowi i wogóle naszej literaturze współczesnej wyszłaby na korzyść duża porcja „pałubizmu". Nowe wydanie *Pałuby,* której egzemplarze, po czytelniach publicznych doszczętnie zaczytane, są dziś (po latach trzydziestu) rzadkością bibljofilską,

powinno być podjęte, jako jedno z najpilniejszych zadań praktycznych w polityce wydawniczej Polskiej Akademji Literatury. Mimo wszak pałubiczne punkty wstydliwe, których u Millera wykryć można dowoli, jego książki krytyczne są w naszem życiu kulturalno-literackiem zjawiskiem bardzo dodatniem. Gdy bowiem nie stało mistrza, którego w danym względzie nikt jeszcze nie zdołał zastąpić, pożyteczna jest ta praca ucznia, starającego się w nowej Polsce szczepić wciąż aktualne ideje Brzozowskiego. I dlatego, mimo wysunięte poważne zastrzeżenia, które w znacznej części położyć znowu wypadnie na karb życiowych miazmatów, książki Millera działają ożywczo.

Z innego bieguna krytycznego rewizjonizmu wychodzi JAN EMIL SKIWSKI (ur. 1894; *Poza wieszczbiarstwem i pedanterją,* 1929; *Naprzełaj,* 1935). W szkicach literackich, społecznych i religijnych tego wybitnego essayisty wydatnie występują rozliczne sprzeczności dialektyki klerkowskiej. W poruszanych zagadnieniach Skiwski znajduje teren dla ćwiczenia własnej osobowości, albo dla osobistej gimnastyki myślowej. Rozporządza on poważnym zasobem treści kulturalnej i w pewnych względach czule reaguje na bodźce zewnętrzne, aby je przerabiać w sposób indywidualny, lecz niezawsze konsekwentny. Mechanizm duchowy Skiwskiego czyści i wchłania. W tym wypadku jednak zagraża niebezpieczeństwo, że z nadmiernej gorliwości przedmiot zabiegów zostanie doszczętu wynicowany, unicestwiony, czyli obawa próżni, ale atmosfera jest gruntownie przewietrzona. W swoim rewizjonizmie Skiwski szuka wciąż oparcia na jakimś stałym kośćcu ideowym, którego dotychczas nie znalazł, choć praktykował u różnych mistrzów, a żadnemu — co w zasadzie zasługuje na pochwałę — wiary nie dotrzymał. Najostrzejszą reakcję w jego umysłowości wywołał Zygmunt Wasilewski i dla tego pierwszego swego nauczyciela w terminie literackim zachował najtrwalszy sentyment. Za to z publicystyką endecką mniejszego kalibru stacza walki metodą przejętą od przeciwnika i z werwą o neofickiej (w znaczeniu ideowem) żarliwości. Następnym mistrzem był mu Boy-Żeleński, od którego odwrót zbiegł

się z chwilą, gdy Boya starano się z różnych stron likwidować, czyli znowu impuls wzięty przez Skiwskiego zzewnątrz. Są to wszakże konsekwencje, wynikające z usposobienia krytyka, lubującego się w ostrych kontrastach dialektycznych. Kiedyindziej Skiwski osiąga własną równowagę wewnętrzną przez dwojaki stosunek do jakiegoś prądu ideowego. W ten sposób katolicyzm swój ratuje Skiwski w modernistycznym krytycyzmie przeciw obyczajowi prawnemu i praktyce życiowej klerykalizmu. Najniebezpieczniej zarysowały się ściany psychiczne Skiwskiego w dialogach z Irzykowskim. Wystąpiły tu bezwiedne, odruchowe obawy przed autoanalizą. Skiwski najbardziej się wystrzega moralnego ekshibicjonizmu, któryby odkrył jego pałubiczne punkty wstydliwe i postawił go wobec konieczności wytrzepania garderoby własnej duszy. Tam jeszcze nie dotarł jego krytycyzm, chociaż od początku krąży dokoła. Tylko nadal tu przeszkadzają owe niepoprzebijane ścianki z pałubicznej teorji Irzykowskiego. Szkice krytyczne Skiwskiego, często świetnie ujęte i odkrywające istotnie aktualne zagadnienia kulturalne, są nader wymownym dokumentem współczesnego kryzysu duchowego, odczuwanego przez klerka stojącego na rozdrożu.

Na kryzysowych rozstajach dzisiejszej inteligencji nowych kryterjów myśli krytycznej poszukuje STANISŁAW BACZYŃSKI (ur. 1890; *Sztuka walcząca,* 1923; *Syty Paraklet i Głodny Prometeusz* (Najmłodsza poezja polska) 1924; *Losy romansu,* 1927; *Prawo sądu,* 1930; *Literatura w Z. S. R. R.*, 1932; *Powieść kryminalna,* 1932), pisarz o rozległych zainteresowaniach, bardzo wrażliwy na nowe prądy czasu, skłonny jednak do pośpiesznych uogólnień i jednostronnych rozwiązań. Występuje to najwyraźniej w książce o literaturze sowieckiej, zwłaszcza gdy się ją porówna z gruntownemi częściowemi rozbiorami tego samego przedmiotu w naprawdę wyczerpujących studjach krytycznych świetnego rusycysty Wacława Lednickiego. Baczyński nie posiada zresztą wyraźnie ustalonego programu ideowego, jego poglądy na sprawy literackie grawitują między kryterjami estetycznego formalizmu a wskazaniami dyktowanemi przez współczesną rzeczywistość

literacką w jej nowatorskich objawach, skłaniającą się do społecznego utylitaryzmu. Ubocznie nadmienić tu warto, że formalizm, który ostatnio znalazł u nas ostoję także na katedrze uniwersyteckiej, zajmowanej przez prof. Manfreda Kridla, najbujniej rozwinięty przed kilku laty w Rosji Sowieckiej, przeszedł tam już przesilenie, najgorliwsi jego rzecznicy (B. Eichenbaum) w swych pracach konkretnych zmuszeni są uciekać się do walnej pomocy perspektyw biograficznych, moralnych i życiowych. Wyłącznie estetyczny abstrakcjonizm na dłuższą metę okazał się bezpłodny, nie da się bowiem odrzucić organicznego związku, istniejącego między dziełem a twórcą i między literaturą a życiem. Otóż i Baczyński, chociaż w imię estetycznej specjalizacji krytyki wystąpił przeciw ideologji Brzozowskiego, w swych rozważaniach na tematy konkretne bynajmniej nie przestrzega metody formalistycznej, a na dnie jego osądów wyraźnie przebija światło społecznego poglądu na świat. Są to jednak, nietylko u niego zresztą, rzeczy płynne, nieustalone.

W zakres naszych tu rozważań naukowe badania historyczno-literackie nie wchodzą. Ale właśnie gruntownie odświeżona metoda filologiczna wydała w odrodzonej Polsce krytyka, któremu na zakończenie tego obrazu sił i środków naszej literatury współczesnej należy się uwaga odrębna, ze względu na istotnie twórcze stanowisko, jakie zająć potrafił. Tym krytykiem jest WACŁAW BOROWY (ur. 1890; *Ignacy Chodźko* (Artyzm i umysłowość), 1914; *Ze studjów nad Fredrą,* 1921; *O wpływach i zależnościach w literaturze,* 1921; *Gilbert Keith Chesterton,* 1929; *Od Kochanowskiego do Staffa,* antologja liryki polskiej, 1930; *Kamienne rękawiczki,* 1932; *Dziś i wczoraj,* 1934; nadto nieobjęte wydaniami książkowemi polskie i angielskie studja z literatury polskiej w czasopismach), wybitnie również zasłużony jako organizator i pierwszy redaktor świetnie postawionego *Przeglądu Warszawskiego* (od 1921) oraz jako naczelnik wydziału literatury w Ministerstwie W. R. i O. P. W swych studjach krytycznych Borowy posiadł wyjątkową zdolność, w której najsumienniej przestrzegana ścisłość badania naukowego w niczem nie narusza żywego stosunku

do przedmiotu, najdokładniejsze tegoż opanowanie nie uszczupla syntetycznego polotu wyobraźni twórczej, spokojny umiar objektywnego krytycyzmu nie wyklucza subjektywnie zabarwionego uczucia, wyrażającego się gorącem umiłowaniem podjętego zadania. Z rozległą skalą wrażliwości estetycznej łączy się u Borowego niemniejsza rozpiętość widoków kulturalnych i nawskróś samodzielne pogłębienie myślowe. Osobisty artyzm krytyka przejawia się w celowej i logicznie rozplanowanej budowie, która zawsze jest najlepiej dostosowana do zawartej w niej treści. Dla przykładu porównajmy, jak oto w studjum o *Pawle i Gawle* Fredry najwszechstronniej i aż najdrobiazgowiej wyczerpany materjał układa się w niepospolicie zaciekawiającą opowieść, w studjach o *Nocy Listopadowej* Wyspiańskiego lub o „świecie książek“ Żeromskiego od trafnie wydobytych na jaw szczegółów rozszerzają się stopniowo widoki na ogólny mechanizm psychiki twórców, w książce o Chestertonie pracowicie zebrane cytaty z dzieł pisarza najskuteczniej wypełniają monograficzną całość, w studjach o Kochanowskim odsłaniają się tajniki artyzmu poety i t. p. Jak zaś w zwartem ujęciu syntetycznem umie Borowy konkretnie obrazować wyniki gruntownie przemyślanej wiedzy, świadectwem charakterystyka Kasprowicza, bodaj najlepsza z istniejących. Przytem Borowy, unikając chwytów demagogicznych, niejednokrotnie wprowadza głęboko sięgający rewizjonizm. Jego antologja liryki polskiej może służyć za wzór, jak się odrzuca szablony i jak się powinno aktualizować przeszłość. Niepospolita wnikliwość analityczna Borowego polega przedewszystkiem na nieprześcignionej sumienności badawczej, czego dowodem każde jego studjum, ale co się przejawia najwidoczniej w kapitalnej *Wiśle w poezji polskiej.* Z zagadnienia, rozpatrywanego zazwyczaj po szkolarsku lub inwentarystycznie, wydobywa tu Borowy istotne jego wartości poznawcze zapomocą syntetycznego rzutu oka od szczegółu na całość, w danym wypadku od rozpatrywanego motywu na ogólną charakterystykę literatury polskiej i jej pisarzy. Inne zalety „metody filologicznej“ Borowego występują w jego charakterystykach krytyków: Chlebowskiego, Porębowi-

cza, Windakiewicza (w *Pamiętniku Literackim,* 1935) z jednej strony, z drugiej zaś w pismach polemicznych, czy to w obszerniejszej dyskusji z Grzymałą-Siedleckim na temat „wpływów i zależności w literaturze“, czy też w krótszej rozprawce ze Skiwskim o Żeromskiego. Syntetyczny po angielsku wydany rzut oka Borowego na powojenną literaturę polską (*Fifteen Years of Polish Literature (1918—1933)* — w *Slavonic Review* z kwietnia 1934) może budzić pewne wątpliwości, co do doboru niektórych pisarzy, ale sposób ujęcia przedmiotu w krótkim artykule zdumiewa rozległością perspektyw, pokazanych poprzez dobrze informujące charakterystyki konkretnych zjawisk. I właśnie wystrzeganie się jakiegokolwiek abstrakcjonizmu, budowanie wniosków opartych wyłącznie na faktach stanowi o naukowym objektywizmie pism krytycznych Borowego, zarówno zaspokajających najostrzejsze wymagania metodyczne, jakoteż zawsze zaciekawiających szersze koła kulturalne, przekonywających treścią myślową i ujmujących rzetelnym powabem jasnego i czystego stylu.

Z punktu widzenia metodologji wszelkie zagadnienie poznawcze wymaga ustalenia przedmiotu, który ma być poddany badaniu naukowemu. W stosunku do literatury sprawa wikła się odrazu, gdyż nasuwają się wątpliwości, których nie da się rozstrzygnąć w sposób istotnie zadawalający. W zasadzie przyjmuje się, że w zakres literatury, lub ściślej się wyrażając, literatury pięknej, wchodzą utwory, zaliczane do tradycyjnie wyrobionych rodzajów twórczych, czyli poezja, dramat, powieść i poniekąd krytyka. Zdarzają się jednak wypadki, w których takie ograniczenie nie może być przestrzegane. Nikt chyba nie zaprzeczy, że *Kazania Sejmowe* Skargi, jako utwór prozy artystycznej, znakomicie przewyższają niejedną *Wojnę Chocimską* Potockiego. Podobnie *Pisma* Józefa Piłsudskiego siłą swego niewątpliwego, choćby niezamierzonego, artyzmu wznoszą się bardzo wysoko ponad poważną część właściwej współczesnej twórczości literackiej. Przykłady te wydają się argumentem wystarczającym, aby przestrzec przed stosowaniem sztywnego schematyzmu. Całe zagadnienie sprowadza się tu do pytania, jak daleko

wolno się posunąć w przekraczaniu bądź co bądź nieuniknionej schematyzacji. Gotowej na wszystko odpowiedzi sformułować się nie da. W każdym wypadku trzeba rozstrzygać indywidualnie. Nie obejdzie się bez pomyłek, wynikających z niedoceniania lub przeceniania, ale jest to zwykła kolej rzeczy, gdy szuka się jakiejś prawdy. Naukowo stwierdzać można tylko fakty, a prawda nie jest faktem, lecz tylko jego oceną. Faktami w literaturze są dzieła i ich twórcy, czyli przedmiotem opracowania naukowego są tu przedewszystkiem bibljografja i biografja. Badacz literatury, który ma zmysł faktu, musi się z tem pogodzić. Wprawdzie istnieje dziś dość silna tendencja, aby ograniczyć się do dzieła, czyli pominąć twórcę, ale w nadbudowie krytycznej, będącej dalszym ciągiem pracy naukowo-poznawczej, znajomość biografji twórcy daje nieocenione korzyści, których nie opłaci się odrzucać. W stosunku do literatury współczesnej wiadomości pod tym względem są naogół bardzo skąpe lub nawet żadne. Ale choćby przynależność twórcy do pewnego pokolenia literackiego stanowi już wskazówkę, ułatwiającą lepsze zrozumienie jego dzieła. Gdy się wie, że z poetów współczesnych Broniewski urodził się w roku 1898, a Piechal w roku 1905, zyskuje się przez to potwierdzenie domysłów, snutych po przeczytaniu utworów tych poetów o równie mocno bijącem tętnie społecznem, u każdego z nich jednak krążącem zupełnie inaczej. Powołać się też można na szerzej znany przykład faktów z życia Reymonta, podanych ostatnio w nader ciekawym pamiętniku literackim Jana Lorentowicza (*Spojrzenie wstecz*, 1935). Przeważają one ostatecznie szalę na korzyść tych sądów, które w Chłopach stwierdzały pewną sztuczność. Powie ktoś, że to nie obniża artystycznej wartości utworu. Tak, ale ustala jego stylizowany charakter. Właśnie fakty biograficzne pozwalają tu usunąć wątpliwości w estetycznej ocenie dzieła. Nasze poznanie utworu literackiego staje się dokładniejsze i głębsze, gdy rozpatrujemy go w związku z innemi utworami tego samego autora. Cokolwiek bowiem sądzi się o człowieku, musi się uznać, że w jego rozwoju duchowym jest zawsze zachowana jakaś tożsamość osobowości, która się oczywiście prze-

jawia i w twórczości artysty. Chcąc tę osobowość przejrzeć i zrozumieć, trzeba ją poznać i ogarnąć jako całość, a wtedy i jej szczególne objawy ukażą się nam w pełniejszem świetle. Wiele nieporozumień lub niezrozumień w krytyce literackiej byłoby usunięte, gdyby oceniając jakieś dzieło, pamiętano o jego twórcy, jeśli już skądinąd dał się poznać. W dziele literackiem ważne są przedewszystkiem jego cechy indywidualne, które tem łatwiej się ujmuje i przenika, gdy ma się możność śledzić ich narastanie i potęgowanie. Społeczny nurt w twórczości Berenta, przez wielu krytyków niedostrzegany, ostatnio dobrze przedstawiony w studjum J. E. Płomieńskiego (w książce: *Szukanie współczesności,* 1934), jest widoczny dla każdego nieuprzedzonego czytelnika, który zastanowi się poważniej nad wszystkiemi dziełami tego nieraz tak mylnie ocenianego pisarza (aż po chwilę obecną, np. przez Emila Breitera lub Stanisława Piaseckiego). Gdy się w badaniu literatury od faktów przechodzi do sądów, wszelkie próby wynalezienia naukowo ustalonych sprawdzianów zawodzą. Większość sądów i ocen krytycznych w dziedzinie estetyki posiada charakter subjektywny. Dowodem, że tak jest, ich częsta rozbieżność, zmienność w następstwie czasu, nieustanna potrzeba rewizjonizmu. I nawet w stosunku do dzieł o niewątpliwej wartości i o utrwalonej próbą wieków sile artystycznego oddziaływania. Byłoby więc conajmniej złudzeniem, gdyby się mniemało, że w stosunku do twórczości współczesnej można znaleźć kryterja niepodlegające zastrzeżeniom. Nietylko w literaturze, ale wogóle w sztuce, wszelka interpretacja krytyczna otwiera szerokie możliwości dowolnego błądzenia i nawet urojeń. Jakże łatwo o fałszowanie autora choćby w prostem streszczaniu treści utworu. Aż nazbyt pouczające przykłady przynosi pewien nasz bardzo poczytny dziennik, którego recenzent literacki dochodzi taką „metodą“ do swoistego artyzmu w bałamuceniu czytelnika. Liczniejsze przykłady wskazać można dla innej metody, polegającej na zajmowaniu się tylko pewnemi szczegółami utworu, z pominięciem innych jego zalet lub błędów. Ale nawet wtedy, gdy krytyk o pełnem poczuciu odpowiedzialno-

ści stara się wyczerpać przedmiot swych roztrząsań, ocena jego jest zawsze ułamkowa i ułomna. W tej sprawie powołać się można na kompetentne zdanie prof. Władysława Tatarkiewicza, który w przedmowie do wydanej niedawno *Historji Sztuki* (1934) stwierdza wyraźnie i stanowczo, że „estetyka nie jest nauką na tyle rozwiniętą i pewną w swych wynikach, by mogła być pomocną historykowi sztuki. „Podstawy estetyczne", na które powołują się niektórzy historycy, to nie twierdzenia uznane i ustalone, lecz teorje osobiste, których w dziedzinie tej jest bardzo wiele, a wszystkie równie mało uzasadnione". Ta szłuszna uwaga ogólna znajduje pełne zastosowanie i do krytyki literackiej. Byłoby jednak błędem budować na tej podstawie wniosek, że krytyka jest zbyteczna. I owszem, jest ona równie potrzebna i ma to samo uzasadnienie psychologiczne i kulturalne, jak i twórczość artystyczna. Przez interpretację krytyka rozszerza się i pogłębia nasza znajomość dzieła sztuki, narasta ono nowemi wartościami, choćby poza intencjami swego twórcy. Zaznaczyć tu wszakże należy, że kardynalnym obowiązkiem krytyka jest właśnie chęć wniknięcia w intencje twórcy, próba ich zrozumienia i wyjaśnienia, czy i jak wykonanie odpowiada zamiarowi. Stąd łatwy wniosek, że zagadnienie metody w ocenie krytycznej winno być indywidualnie rozwiązywane dla każdego poszczególnego zadania. Rzecz oczywista, iż jest to ideał, który może być urzeczywistniony tylko w pewnych wypadkach, jak to się np. w znacznej części udało Dibeliusowi w pracy o powieści angielskiej XVIII wieku, Gundolfowi w książce o Goethem, Thibaudetowi w książce o Flaubercie, Chlebowskiemu w zarysie polskiej literatury porozbiorowej, Matuszewskiemu w książce o Słowackim i w studjum o *Dziejach grzechu* Żeromskiego, Kleinerowi w monografji o Słowackim, Borowemu w studjum o *Nocy Listopadowej* Wyspiańskiego i w książce o Chestertonie, Adamczewskiemu w książce o Żeromskim i t. d. Natomiast próby wynalezienia uniwersalnej metody w badaniach krytyczno-literackich dotychczas nie doprowadziły do pomyślnego wyniku i jest wątpliwe, czy kiedykolwiek doprowadzą. Ciekawą w tym kierunku próbą

jest np. rozprawa młodego teoretyka literatury, Konstantego Troczyńskiego: *Zagadnienia dynamiki poezji* (1934), ale jest to dopiero program, którego wykonanie wymagałoby ogromnego trudu, wątpić zaś wolno, czy przyniósłby istotne korzyści. Wogóle zaś chyba przestrzec należy przed usiłowaniami, których wynikiem byłoby wprowadzenie do nauki o literaturze jakiejś symboliki matematycznej, na wzór używanej dziś w logice i metodologji nauk ścisłych, a przyjętej także we właściwej filozofji, o ile zresztą termin ten w nauce współczesnej oznacza jakieś konkretne pojęcie. Na tej drodze uzyskano taki wynik, że współczesna literatura filozoficzna z zakresu teorji poznania jest dla laika niedostępna, a co za tem idzie, nasza kultura duchowa została pozbawiona tego ważnego czynnika, jakim jest kształtowanie filozoficznego poglądu na świat. Przeciw takiemu stanowi rzeczy obudził się już zwrot, którego inicjatorami są wybitni przedstawiciele nauk ścisłych. Byłoby nierozsądne, aby z tak nazywanej dziś nauki o literaturze tworzyć dysplinę formalistyczną, dostępną szczupłemu gronu specjalistów. Niech tu wolno przytoczyć uwagę wypowiedzianą przez ś. p. prof. Jana M. Rozwadowskiego (ob. *Nauka Polska,* t. XX, 1935): „Pierwiastek twórczy istnieje w człowieku niewątpliwie. Człowiek kulturalny nie może dziś rezygnować z użytku swego intelektu, nie wolno mu odwracać się od życia. Mądrość niezamierzona, ale objektywnie stwierdzona istnieje w literaturze i poezji. Wydobywanie tej mądrości, sposobu wysuwania i rozwiązywania zagadnień, nie zaś badanie filjacyj i t. p. powinno być zadaniem nauki o literaturze“. To mądre wskazanie wielkiego uczonego zostało sformułowane nieco jednostronnie, ale podniesiona w niem myśl wytyczna winna przyświecać naszym dążeniom, aby z nauki o literaturze nie zrodził się zamknięty kult wtajemniczonych kapłanów.

Jak z dotychczasowych rozważań wynika, w badaniach nad literaturą wogóle, a zwłaszcza współczesną, kierunek wyłącznie estetyczny nie rokuje pomyślnego rozwoju. Nie znaczy to wszakże, aby miały być zaniedbywane zagadnienia formy artystycznej, która jest kardy-

nalnym warunkiem właściwej twórczości literackiej. Ale jest to tylko jedna strona sprawy, której całość przedstawia wielorakie aspekty kulturalne. I właśnie te inne aspekty, czyli treść dzieła, w stosunku do twórczości literackiej nie mogą być pomijane. Sam utwór zresztą narzuca pewną konieczność podejmowania w krytyce literackiej takich lub innych zagadnień, psychologicznych, moralnych, społecznych, politycznych i t. p., które stanowiąc istotny czynnik twórczy danego utworu, wyznaczają potrzebę wyjaśnienia, w jaki sposób idea kulturalna wprowadza nowe wartości do budowy artystycznej. Nie trzeba zapominać i o tem, że tworzywem literatury jest słowo, czyli symbol myśli, że więc myśl jest w każdym utworze literackim składnikiem równie istotnym, jak jej wyraz, czyli forma. Ograniczanie więc badania literackiego do sprawdzianów estetycznych byłoby dobrowolnem zubożaniem naszych środków poznania i zrozumienia utworu. Przypomnieć warto, że sądy i oceny Chmielowskiego, któremu zarzucano brak zmysłu estetycznego i nadmiar krytycyzmu społecznego, okazują się dziś trafniejsze od wielu zdań i poglądów jego estetyzujących przeciwników. Dzisiejszy krytyk Zawodziński w swem rewizjonistycznem studjum o Wyspiańskim, nie wiedząc zapewne o tem, w zasadniczych swych zarzutach powtarza to, co już przed laty przeszło trzydziestu zauważył Chmielowski, który jednakże trafniej umiał ocenić także genjalną wielkość Wyspiańskiego. I Brzozowski w swych studjach krytycznych, podejmowanych zawsze na gruncie myśli filozoficzno-społecznej, głębiej wniknął w istotę charakteryzowanych pisarzy, niż udało się to współczesnym mu estetykom, z których Matuszewski tem się ponad innych wybił, że w swych ocenach był również świetnym psychologiem. Nie trudno byłoby udowodnić, że i dzisiejsi krańcowi rzecznicy estetyzmu, czyli formalizmu, osiągają najlepsze wyniki wtedy, gdy wbrew głoszonej przez siebie i w sądach o innych stosowanej teorji, we własnej praktyce nie są bynajmniej tak wyłączni. Przykładem studja prof. Manfreda Kridla o *Lordzie Jimie* Conrada, o Mauriac'u i in. Przypomina się tu zdanie Anatola France'a, że „teorje są tworzone

i wydawane na świat tylko po to, by być maltretowane przez fakty, których dotyczą, by ulegać wywichnięciom we wszystkich członkach, puchnąć i wreszcie pękać jak balony". Nie chcąc być źle zrozumianym, raz jeszcze trzeba się zastrzec, że bynajmniej nie należy przeoczać wartości i potrzeby estetycznych sprawdzianów w ocenie dzieła literackiego. I owszem, są one niezbędne, ale równolegle są też uzasadnione inne sprawdziany kulturalne, których wybór zależy od charakteru badanego przedmiotu. Nie wydaje się również, aby o literackiej wartości utworu rozstrzygał rodzaj jego treści. Dlatego niema powodu wprowadzać do oceny literackiej hierarchji wartości kulturalnych. Trzeba być współczesnym, a przecież cały urok naszych czasów polega na tem, że co zdawało się wielkie, okazało się pospolite, a to, czem dawniej pogardzano, zostało dziś uwznioślone. Na miejsce arystokratycznego hasła: „sztuka dla sztuki" wprowadza się nowe piękno w przymierzu sztuki z życiem społecznem. Nauka, jeśli ma być żywotna, nie może być oderwana od swego macierzystego gruntu. I naukowe badanie literatury współczesnej musi się liczyć z rzeczywistością. Celem takiego badania jest tę rzeczywistość poznać, zrozumieć i innym wyjaśnić, czyli współdziałać w tworzeniu nowoczesnej kultury duchowej. Metoda naukowa polega przedewszystkiem na tem, żeby nie być zarozumiałym, żeby nie przeceniać siebie i własnego sądu. Odpowiednie wyrobienie kulturalne, zdolność wnikania w dzieło twórcy i sumienie krytyczne wskażą zawsze tę metodę, która w danym wypadku jest dobra, chociaż w wielu innych okaże się zawodna. Od umiejętnego przemyślenia i rzetelnego opracowania przedmiotu na tej drodze, której kierunek wyznacza intuicja, więcej zresztą zależy, niż od metody choćby najdokładniej przygotowanej, lecz w formie oderwanego schematu. Przedmiotem badania literackiego są przedewszystkiem dzieła twórców indywidualnych, a tam, gdzie ma się do czynienia z indywidualnością, system, choćby najdoskonalszy, staje się bezpłodny. Dlatego w badaniach literackich nawet definicje nie powinny być sztywne, natomiast wypowiadane poglądy należy tak formułować, aby wyrażały

właściwe swe znaczenie. Wyłamywanie się ze sztywnych definicyj i z utartych szablonów przyniesie tu większą korzyść, niż przestrzeganie metodycznych schematów. Zwłaszcza, gdy stoi się wobec twórczości współczesnej, wobec kształtującej się w naszych oczach płynnej fali zjawisk, które raczej odczuwamy, niż je widzimy. W każdem poznaniu dzieła literackiego, w szczególności zaś współczesnego, cała nadbudowa interpretacyjna jest więcej sztuką, niż nauką. Stwierdzenie tej prawdy niejednemu wydać się może przykre, ale ma ona swój odrębny urok.

DZIAŁ INFORMACYJNY

Dział informacyjny.

Ogólna literatura przedmiotu (c. d. i uzupełnienia). Karol Irzykowski: Walka o treść (Studja z literackiej teorji poznania. I. Zdobnictwo w poezji. II. Treść i forma) 1929; Słoń wśród porcelany (Studja nad nowszą myślą literacką w Polsce.) 1934; Nachkriegsliteratur in Polen. Entspannungen und neue Spannungen (Volkermagazin, Sondernummer: Die Republik Polen, Berlin 1928, str. 18—22; por. Polska literatura powojenna. Próba syntezy — Wiad. Liter. 1928, 243.); Karta posljewojennoj dramy w Polsze (Litjeraturnaja Gazjeta z 18. VII. 1935, numer specjalny poświęcony Polsce); o dramacie w „Roczniku Literackim", recenzje teatralne w pismach, m. in. w „Robotniku" i w „Pionie". — Wacław Borowy: Dziś i wczoraj (Wyspiański, Żeromski, Kasprowicz, Lange, Słoński, Perzyński, Porębowicz) 1934; Fifteen Years of Polish Literature (1918—1933), Odb. ze „Slavonic Review", April 1934. — Leon Pomirowski: Doktryna a twórczość (Rzecz o współczesnej krytyce, najnowszej prozie polskiej i dramacie) 1928; Piętnastolecie powieści polskiej (Pion, 1933, 6). — Jan Nepomucen Miller: Zaraza w Grenadzie (Rzecz o stosunku nowej sztuki do romantyzmu i modernizmu w Polsce) 1926; Na gruzach Grenady, 1933. — Stanisław Baczyński: Sztuka walcząca, 1923; Syty Parakłet i Głodny Prometeusz (Najmłodsza poezja polska) 1924; Losy romansu, 1927; Der polnische Roman 1928—1930 (Slavische Rundschau, Praha, 1929, 1—2; 1930, 6; 1931, 3); Der Krieg in der polnischen Literatur (ib. 1932, 4); Proza powieściowa 1931 (Polonista, styczeń 1932, str. 100—105). — Wiłam Horzyca: Dzieje Konrada, 1930. — Juljusz Kaden-Bandrowski: Patos codziennej prostoty (Pióro, miłość i kobieta, 1931, str. 49—73). — Jan Stur: Na przełomie (O nowej i starej poezji) 1921. — Jerzy Eugenjusz Płomieński: Szukanie współczesności (Studja i glossy literackie: Z refleksyj nad powojenną powieścią polską; Spuścizna literacka Tad. Dąbrowskiego; Profile i portrety literackie: Mirandola, Berent, Rogowicz; Zagadnienia literackie: Irzykowski, Boy-Żeleński, Skiwski, Baczyński, Pomirowski, Miller i in.) 1934. — Stanisław Piasecki: Prosto z mostu (artykuły krytyczne z lat 1929—1933) 1934. — Jan Lorentowicz: Spojrzenie wstecz, 1935 (wspomnienia literackie, ważne szczegóły biograficzne o Reymoncie, Żeromskim, Lemańskim, Komornickiej, Przybyszewskim, Sieroszewskim, Zapolskiej, J. A. Kisielewskim i in.); Współczesny teatr polski, t. I—II, 1935 (Dwadzieścia lat teatru, t. IV—V, recenzje z teatrów warszawskich); Nowa poezja polska (Świat, 1925, 15); Nowe dążenia twórcze w teatrze (ib.); Polska powieść współczesna (Nowa Książka, 1934, 2). — Zygmunt Wasilewski: Poeci i teatr, 1929; Dziesięciolecie literatury (Kur. Pozn. 1928, 520). — Karol W. Zawodziński: Die zeitgenossische Literatur Polens (Slav. Rund. 1933, 4; por. Rzut oka na współczesną literaturę polską — Skamander, 1935, 61); Poezja Polski Odrodzonej (Świat Książki, 1928, 1—3); o poezji w „Przeglądzie Współczesnym", „Roczniku Literackim", „Wiadomościach Literac-

kich". — Sergej Kulakowskij: Der Einfluss der neuen russischen Lyrik auf die polnischen Dichter (Slav. Rund. 1931, 1). — Władysław Sebyła: o poezji w „Pionie". — Tadeusz Peiper: Nowe usta (Odczyt o poezji), 1925; Tędy (artykuły krytyczne) 1930. — Jan Brzękowski: Poezja integralna, 1933. — Stanisław Kasztelowicz: Tragicy doby bez kształtu (O współczesnej twórczości literackiej: Ekspresjonizm) 1933. — Zenon Kosidowski: Fakty i złudy (Rzuty teatrologiczne i literackie) 1931 (m. in.: „Zdrój" i ekspresjonizm). — Karol Klein: Ekspresjonizm polski. Grupa „Zdroju" („Przegląd Humanistyczny", 1932, 4—5). — Leon Piwiński: Powieść 1918—1928 (Świat Książki, 1928, 1—3); o powieści w „Przeglądzie Warszawskim", „Przeglądzie Współczesnym", „Wiadomościach Literackich", „Roczniku Literackim". — Aniela Gruszecka: o powieści w „Przeglądzie Współczesnym". — Władysław Rabski: Teatr po wojnie (Premjery warszawskie 1918—1924) 1925. — Boy-Żeleński: Flirt z Melpomeną, I—X; Okno na świat; Ludzie i bydlątka; Reflektorem w serce; Romanse cieniów (recenzje teatralne) 1920—1935. — Stefan Papée: Teatr współczesny (Premjery poznańskie) 1931. — Władysław Zawistowski: Dramat polski 1918—1933 (Pion, 1933, 6). — Kazimierz Wierzyński: o teatrze warszawskim w „Gazecie Polskiej". — Stanisław Lam: Literatura odrodzonej Polski 1918—1923 (uzupełnienie do VII wyd. „Współczesnej literatury polskiej" W. Feldmana, 1923). — Stanisław Kolbuszewski: Die neue polnische Literatur und die Gestaltung des neuen Lebens (Slav. Rund. 1935, 5). — Z. L. Zaleski: Attitudes et Destinées (Faces et profils d'écrivains polonais) 1932. — Jan Topass: Visages d'écrivains (Les aspects du roman polonais) 1930. — Roman Dyboski: Literature in Post-War Poland (The Saturday Review of Literature, 2. II. i 9. III. 29; por. sprawozdanie K. Czachowskiego w „Czasie", 1929, 77). — Alexander von Guttry: Polens geistige Antlitz, 1931; Unbekannte Literatur (Charakteristiken polnischer Dichter) 1932. — Otto Forst-Battaglia: La littérature polonaise contemporaine (Vie Intellectuelle, 1934, VII, str. 142—159); o współczesnej literaturze polskiej 1918—1931 w holender. „Boekenschouw", 1934 wrzesień, w czeskiej „Poesie" (osobny zeszyt), w różnych pismach niemieckich i in.; Das katholische Schrifttum Polens (Sonderabdruck aus „Katholische Leistung in der Weltliteratur der Gegenwart") 1934. — Enrico Damiani: I narratori della Polonia d'oggi, 1929. — Tadeusz Grabowski: Krytyka literacka w Polsce w epoce realizmu i modernizmu (1863—1933) 1934. — Rocznik Literacki za rok 1933 pod redakcją Zygmunta Szweykowskiego, 1934; toż za rok 1934 pod redakcją Zofji Szmydtowej, 1935. — Książka w bibljotece (Katalog informacyjny). Praca zbiorowa pod redakcją Wandy Dąbrowskiej ze współudziałem Jana Muszkowskiego, 1934. — Kazimierz Czachowski: Współczesna literatura polska. Profil syntetyczny (Dwutygodnik Literacki, 1932, 6—7); Les belles-lettres dans la Pologne restaurée (Pologne Littéraire, 1932, 65—66); Dziesięć lat powieści polskiej (Tygodnik Illustrowany, 1929, 16 i 18); Literatura w odrodzonej Polsce (Młody Polak w Niemczech, 1934, 6—7); Panorama des lettres polonaises (Pol. Litt. 1930, 43—45); Die polnische Lyrik 1928—1931 (Slav. Rund. 1929, 3; 1930, 4; 1931, 5; 1933, 3); Polska twórczość literacka w sezonie 1933/34 (Wiedza i Życie, styczeń 1935, str. 86—93); Dramat i teatr 1931 (Polonista, styczeń 1932, str. 105—108); Współczesna literatura polska w świetle nowych prac krytycznych (Czas, 1934, 44 i 45); o powieści, poezji i krytyce w „Czasie", „Tygodniku Illustrowanym", „Gazecie Polskiej", „Kulturze", „Nowej Książce"

i in. pismach; o teatrze krakowskim w „Gazecie Polskiej"; Literatura w Polsce współczesnej (Polska oświata pozaszkolna, marzec 1934, str. 231—239); Les prix littéraires (Pol. Litt. 1929, 29); Querelle autour de l'académie (ib. 1929, 30); L'Académie Polonaise des Belles-Lettres. Les premiers académiciens (ib. 1933, 87).

Czasopisma literackie (c. d.): „Pro Arte et Studio" później „Pro arte", pod red. Edwarda Boyé, następnie Władysława Zawistowskiego (Warszawa 1916—1919); „Skamander, pod red. Władysława Zawistowskiego, od 1922 Mieczysława Grydzewskiego (Warszawa 1920—1928 i od 1935); „Wiadomości Literackie" Mieczysława Grydzewskiego (Warszawa, od 1924); „Pologne Littéraire" Mieczysława Grydzewskiego (Warszawa, od 1926); „Zdrój" Jerzego Hulewicza (Poznań 1917—1920 i 1922); „Maski" Tadeusza Świątka (Kraków 1918); „Rydwan" Cezarego Jellenty (Warszawa 1919); „Ponowa" Róży Czekańskiej-Heymanowej (Warszawa 1921—1922); „Czartak" Emila Zegadłowicza (Wadowice 1922, Warszawa 1925, Kraków 1928); „Gazeta Literacka" Jerzego Brauna (Kraków 1926—1927); „Kwadryga" Władysława Sebyły (Warszawa 1927—1930); „Nowa Sztuka" Anatola Sterna (Warszawa 1921—1922); „Almanach Nowej Sztuki" Stefana Kordjana Gackiego (Warszawa 1924—1925); „Formiści" Leona Chwistka i Tytusa Czyżewskiego (Kraków 1919—1920); „Zwrotnica" Tadeusza Peipera (Kraków 1922—1927); „Sztuka współczesna" Jana Brzękowskiego (Paryż 1929—1930); „Linja" Jalu Kurka (Kraków 1931—1933); „Europa" Stanisława Baczyńskiego (Warszawa 1929—1930); „Droga" Adama Skwarczyńskiego, później Wilama Horzycy (Warszawa, od 1922); „Pion" pod red. Tadeusza Święcickiego i Leona Pomirowskiego od 1935 Włodzimierza Antoniewicza i Leona Piwińskiego (Warszawa, od 1933); „Myśl Polska" Wacława Orłowskiego, potem Jakóba Mortkowicza (Warszawa 1915—1918); „Świat Książki" Jakóba Mortkowicza (Warszawa 1928—1929); „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki" Władysława Kościelskiego (Warszawa 1920—1921); „Przegląd Warszawski" pod red. kolejno Wacława Borowego, Stefana Kołaczkowskiego, Mieczysława Tretera (Warszawa 1921—1924); „Pamiętnik Warszawski" pod red. kolejno Wacława Berenta i Jana Lechonia, Ludwika Hieronima Morstina i Jana Parandowskiego (Warszawa 1929—1931); „Krokwie" Romana Zrębowicza (Warszawa 1920—1921); „Przegląd Współczesny" Stanisława Wędkiewicza (Kraków, od 1922; od 1935 Warszawa); „Myśl Narodowa" Zygmunta Wasilewskiego (Warszawa, od 1922); „Kultura" Kazimierza Wierzyńskiego (Warszawa, listopad 1931 — maj 1932); „Prosto z Mostu" Stanisława Piaseckiego (Warszawa, od 1935); „Marchołt" Stefana Kołaczkowskiego (Warszawa, od 1934); „Kamena" Kazimierza Andrzeja Jaworskiego (Chełm Lubelski, od 1933); „Okolica Poetów" Stanisława Czernika (Ostrzeszów Wielkopolski, od 1935); „Zet" Jerzego Brauna (Warszawa, od 1932); „Nowa Książka" Stanisława Lama (Warszawa, od 1934). Z czasopism od dawniej istniejących wiele uwagi literaturze współczesnej poświęca „Tygodnik Illustrowany" Jana Gebethnera (Warszawa) pod red. Władysława Zawistowskiego, Stanisława Rogoża, Wacława Czarskiego.

Antologje: Adam Galiński: Poezja Polski Odrodzonej (1918—1930), 1931; Antologja poezji społecznej (1924—1933), Wilno 1933 (z przedmową Manfreda Kridla).

Źródła bibljograficzne: „Urzędowy wykaz druków" (od 1928, Warszawa, Ministerstwo W. R. i O. P.); do roku 1933 włącznie „Przewodnik Bibljograficzny"; od roku 1934 „Nowa Książka". — Piotr Grzegorczyk: Literatura polska w przekładach (1928—

1934) w „Roczniku Literackim", I—III. — W. Preisner: Pokłosie poloników we Włoszech (1914—1931). — Eleonora E. Ledbetter: Polish Literature in English Translation, 1932. — J. Lorentowicz i A. M. Chmurski: La Pologne en France. Essai d'une bibliographie raisonnée, 1935.

Bandrowski Juljusz **Kaden,** ur. 24. II. 1885 w Rzeszowie. Syn Juljusza, lekarza i publicysty (1855—1919) w Rzeszowie (do 1889), Krakowie, Lwowie (tu dyrektorem teatru 1896—1898), Warszawie (od 1900), Lwowie (od 1909) (ob. Polski Słownik Biograficzny, 1935, I, str. 258—259). Młodszy brat powieściopisarza Jerzego (ur. 1883, por. tegoż: Wieś mojej matki, 1930). Studja muzyczne w Krakowie, Lwowie i Brukseli, gdzie uczęszczał również na uniwersytet i brał czynny udział w ruchu polskiej młodzieży niepodległościowej (co znalazło odbicie w powieści „Proch"). Od 1910 należy do filareckiej organizacji Strzelca w Belgji i do innych związków w kręgu działalności Piłsudskiego. Od sierpnia 1914 w Legjonach (ob. J. K. B.: Pierwsze wspomnienia wojenne — Gaz. Pol. 1934, 325). Chorąży 5 pułku piechoty Leg. Pol., uczestnik t. zw. spisku analfabetów przeciw Niemcom oraz spisku na twierdzę krakowską przeciw Austrjakom. Autor nazwy: Piłsudczyk, rozpowszechnionej przez jego książkę. Kapitan W. P., szef biura prasowego Naczelnego Dowództwa W. P., redaktor pisma wojskowego „Żołnierz Polski". Po wojnie osiadł w Warszawie i bierze żywy udział w organizacjach i zjazdach literackich; prezes Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie i Pen-Clubu w Warszawie; wielokrotny delegat na zjazdy międzynarodowe; świetny mówca; odczyty w kraju i zagranicą. Po śmierci Żeromskiego główny rzecznik założenia Polskiej Akademji Literatury, od 1933 jej pierwszy sekretarz generalny. Należał do pierwszego komitetu redakcyjnego „Skamandra", redaktor „Głosu Prawdy literackiego" i działu literackiego „Gazety Polskiej". Już podczas studjów w Belgji drukował korespondencje w pismach polskich. Pierwsza obszerniejsza praca drukowana w roku 1910 o Chopinie. Liczne artykuły publicystyczne w rozmaitych pismach, także sprawozdania muzyczne, recenzje teatralne (m. in. w „Przeglądzie Warszawskim" 1922—1923) i literackie. Z ostatnich przemówień: L'art et l'état (Discours prononcé au Congrès de Volta à Rome le 13 octobre 1934 — Pol. Litt. 1935, 100—101); Die Wandlung der nationalen Werte im neuen Polen (odczyt o Piłsudskim w Berlinie, Lipsku, Hamburgu i Monachjum — Pol. Litt. 1935, 102); O powołaniu pisarza (przemówienie na dorocznem posiedzeniu Polskiej Akademji Literatury — Wiad. Liter. 1935, 626). Poprzedził przedmowami polskie wydania „Julji Jurenity" Erenburga, „Palę Paryż" Jasieńskiego, zbioru nowel „Pisarzy sowieckich", dzieł powieściowych W. Hugo. Na scenie wystawił sztukę „Karty w tas" (drukiem nieogłoszona). W roku 1933 współzałożyciel i jeden z dyrektorów (obok Szyfmana) Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej w Polsce. — Osobno wydał: N i e z g u ł a (1911, powieść, pierwotny tytuł: Tęsknota); Z a w o d y (1911, nowele; II wyd. 1922); P r o c h (1913, powieść; II wyd. 1921); Z b y t k i (1914, nowele); P i ł s u d c z y c y (1915, wrażenia legjonowe; III wyd. 1921; wyd. zupełne 1932, obejmuje artykuły z I-go wydania i z „Bitwy pod Konarami", oprócz wspomnień wydzielonych do tomu „Na progu"); I s k r y (Wiedeń 1915, nowele); Z a p i s k i p o r u c z n i k a P ę k s z y c a G r u d z i ń s k i e g o (1915, opracował J.K.B.); B i t w a p o d K o n a r a m i (1915, ob. wyżej „Piłsudczycy");

Mogiły (1916, II wyd. 1916; następnie p. t. Na progu, 1928, pomnożone artykułami z „Piłsudczyków"); Spotkanie (1917, szkice i nowele legjonowe); Łuk (1919, powieść współczesna, pisana grudzień 1917—wrzesień 1918; II wyd. zmienione i z przedmową autora, 1929; ob. Wiad. Lit. 1929, 286: Nowe wydanie „Łuku", z reprodukcją poprawek na kolumnie I-go wyd.); Wyprawa wileńska (1919); Podpułk. Lis Kula (1920; nowe wyd.: Pułkownik Leopold Lis-Kula, 1932); Wianki (1920, wrażenia; pisane w Krakowie 1913—1914, przedmowa dat. w lutym 1920); Wiosna 1920 (1921, pis. maj—czerwiec 1920, Równe—Zwiahel—Kijów); Rubikon (1921); Trzy wyprawy (1930, obejmują: „Rubikon", „Wyprawę wileńską" i „Wiosnę 1920"); Generał Barcz (1923, powieść; II wyd. zmienione, 1930; przekład rosyj. 1926 — mocno obcięty, niem. 1929); Wakacje moich dzieci (1924); Przymierze serc (i inne nowele, 1924; II wyd. zmienione 1930; przekład niem. 1928, estoń. 1930, franc. 1933); Miasto mojej matki (1925, cykl opowiadań z własnych wspomnień dzieciństwa; III wyd. 1928; IV wyd. 1934; por. wywiad Stefana Essmanowskiego: Artysta i sukces — Tyg. Ill. 1934, 47; przekład włoski 1929, nowe wyd. 1933; chorw. 1928; franc. 1933); W cieniu zapomnianej olszyny (1926, z cyklu: Miasto mojej matki; II wyd. 1928; III wyd. 1934; w roku 1928 odznacz. państwową nagrodą literacką); Europa zbiera siano (1927, wrażenia z podróży); Nad brzegiem wielkiej rzeki (1927, z cyklu: Miasto mojej matki); Rzymianie Wschodu (1928; toż po niem.: „Polnische Literatur", 1928, odczyt wygłoszony 18. XII. 1927 w Pen-Clubie berlińskim); Czarne skrzydła: Lenora (1928) Tadeusz (1929, powieść; przekład rosyj. 1931, ukraiń. 1931, czeski 1932); Stefan Żeromski prorok niepodległości (1930, odczyt wygłoszony w różnych miastach polskich dla młodzieży szkolnej); Pióro, miłość i kobieta (1931, wrażenia i szkice, tu m. in.: Patos codziennej prostoty. Walka o nową kobietę); Za stołem i na rynku (1932, wybór szkiców literackich i społecznych); Aciaki z I-szej A (1932); Mateusz Bigda (I. Grunt; II. Masło; III. Spiżarnia — powieść z cyklu: Czarne skrzydła; 1933). — Z literatury o J. K. B.: Wywiady: Wiad. Lit. 1924, 28 (Ixion: Powieść o pracy, węglu i nafcie); Wiad. Lit. 1926, 107 (odpowiedź na ankietę: Jak się uczył); Dz. Lwow. 1928, 347 (Bogusław Żarnecki: U J. K. B.); Nowy Dziennik, 1929, 281 (M. K.: Twórca Czarnych skrzydeł o sobie i swej twórczości); Tyg. Ill. 1933, 16 (Adam Galis: U J. K. B.); Wieś, 1934, 6—7 (Marjan Kubicki: Rozmowa z J. K. B.); Nouvelles Littéraires, 1934 (Fred. Lefèvre, ob. „Czas" z 6. III. 1934: Wywiad francuskiego pisma z J. K. B.); Pion, 1934, 32 (Stefan Essmanowski: Artysta i twórczość). — Karol Irzykowski: Niezguła i Zawody (Ze szkoły Żeromskiego — Czyn i słowo, 1913, str. 333—355); J. K. B. — demon (Robotnik, 1929, 255—265; replika J. K. B. — Głos Prawdy, 1929, 260; odpowiedź I-go — Rob. 1929, 275—276; por.: Mecz Irzykowski—Bandrowski—IKC, 1929, 276). — Adam Grzymała-Siedlecki (Quis): Niezguła (Museion, luty 1912, str. 126—128); Rzeczpospolita, 1923, czerwiec. — Wilhelm Feldman: Współcz. lit. pol. VIII wyd. 1930, str. 564—567; Łuk (Nowa Ref. 1919, 265, 273 i 277). — mf (Marja Feldmanowa): Proch (Krytyka, wrzesień 1913). — Kazimierz Bukowski: J. K. (Krytyka, 1914, I, str. 120—125). — Jan Dąbrowski: J. K. (Myśl Pol. 1915, I, str. 475—477); Miasto mojej matki (Wiad. Lit. 1925, 73); Lenora (Gaz. Lwow. 1929, 48 i 49). — Tadeusz Dąbrowski: Kultura przeżywania i kultura działania

(z powodu „Piłsudczyków“ — Myśl Pol. 1916, IV, str. 155—162). — Seweryn Romin: Twórczość w Legjonach. J. K. B. (Wiek Nowy, 1916, 4537). — Jan Lorentowicz: Lit. pol. od r. 1863, 1932, str. 374—375, 399—400 i 424—425; Czarne skrzydła (Dz. Pol. 1929, 160, 167 i 173). — Zdzisław Dębicki: J. K. B. (Portrety, II, 1928, str. 287—302); Kurjer Warsz. z 22. VII. 1922; Łuk (Kurj. Warsz. 1919, 261). — Stefan Kołaczkowski: Proch (Prawda z 29. XI. 1913); Stanowisko J. K. B-go w literaturze wojennej (Ilustr. Pol. 1917, IV—V); Wiosna 1920 (Książka 1922, nr. 4, str. 187—188); Nowy tom przypowieści K. B-go (Tyg. Ill. 1927, 5); Nad brzegiem wielkiej rzeki (Lwow. Wiad. Muz. i Lit. 1928, 28); Czarne skrzydła (Pam. War. 1929, VIII, str. 101—105); w uzupełnieniu do Literatury Feldmana, 1930, str. 626—629, 630, 635, 639, 673 i 685. — Wincenty Rzymowski: Poeta dnia powszedniego (Pro Arte, 1919, 4); Dwa pokolenia w „Lenorze“ K. B-go (Wiad. Lit. 1929, 262); Pod czarnemi skrzydłami (ibid. 263); Mateusz Bigda (Kurjer Por. 1933). — Juljusz Kleiner: Die Poln. Lit. 1929, str. 100 i 103; Przymierze serc (Pam. War. 1930, VIII, str. 101—105). — Emil Breiter: Polski ekspresjonista (Z powodu „Łuku“ — Świat, 1919, 22 i 23); Wiosna 1920 (Skam. 1921, 14—15); J. K. B. (Pol. Litt. 1927, 14); Pisarz odrodzonej ojczyzny (Europa zbiera siano — Wiad. Lit. 1927, 179); Nie można budować wśród mroków (Lenora — ib. 1928, 255); O święte prawo człowieka (Tadeusz — ib. 1929, 277); Powieść polityczna (ib. 1933, 480). — Stanisław Baczyński: Losy romansu, 1927, str. 126—135; Slav. Rund. 1929, 1; 1930, 6. — Stanisław Lam: Łuk (Przegl. Powsz. 1919, t. 143—144, str. 333—337). — Leon Pomirowski: Doktryna a twórczość, 1928, str. 98—122 i 128; Nowa lit. 1933, str. 110—128; W cieniu zapomnianej olszyny (Wiad. Lit. 1926, 152); Mateusz Bigda (Tyg. Ill. 1933, 2); „...My lubim sielanki...“ (ib. 1933, 23). — Jan Nepomucen Miller: Major Pyć (Wiad. Lit. 1924, 29); Zaraza w Grenadzie, 1926, str. 178—196; Na gruzach Grenady, 1933, str. 134 i 223. — Feliks Araszkiewicz: Twórczość J. K. B-go. Próba syntezy, 1929 (odb. z „Przełomu“, 1929, 10). — Włodzimierz Jampolski: Poezja płyty fotograficznej (o J. K. B-im z powodu jego odczytu — Kur. Lwow. 1924, 85). — Jan Parandowski: Dwa odczyty J. K. B-go (Słowo Pol. 1929, 270); Oracja o literaturze (Rzymianie Wschodu — Wiad. Lit. 1928, 235). — Józef Brodzki: Przymierze serc (Kur. Pol. 1924, 15; Pani, 1925, 1). — Władysław Zawistowski: W cieniu zapomnianej olszyny (Głos Prawdy, 1926, 135); Na koturnie auta (Europa zbiera siano — Tyg. Ill. 1927, 32). — Z.: Wakacje moich dzieci (Pani, 1924, 1—2). — Marja Dąbrowska: Wakacje moich dzieci (Tyg. Ill. 1924, 12); Przymierze serc (Wiad. Lit. 1924, 49). — O „Generale Barczu“ przed jego ogłoszeniem (Kurjer Pol. 1922, 246, bez podpisu). — Karol L. Krzewski: Generał Barcz (Droga 1923, 1; odpowiedź Kadena i polemika, 4 i 5); J. K. B. na świetnej drodze (Głos Prawdy, 1927, 178). — Mieczysław Rettinger: Generał Barcz (Południe 1923, V, str. 63). — Paweł Hulka-Laskowski: Czarne skrzydła (Głos Prawdy tyg. 1929, 279, 284 i 288); Drugie czytanie (Przymierze serc — Gaz. Pol. 1930, 260); Za stołem i na rynku (Gaz. Pol. z 13. XII. 1931); Od Judyma do Bigdy (Gaz. Pol. z 22, 23 i 24. I. 1933); Mój Żyrardów, 1934, str. 295, 300—302, 365, 367 i 373. — Juljan Przyboś: W cieniu zapomnianej olszyny i Europa zbiera siano (Zwrotnica, 1927, nr. 12). — M. J. Wielopolska: Wrażenie bezpośrednie (W cieniu zapomnianej olszyny — Wiad. Lit. 1927, 161). — Artur Schroeder: W cieniu zapomnianej olszyny (Kur. Lwow. 1926, 261). — Jan Zahradnik: W cieniu zapomnianej olszyny

(Słowo Pol. 1926, 317). — Wiktor Popławski: Fantazy, 1925, nr. 2 (o muzyczności stylu K. B-go). — Leon Piwiński: Rubikon i Wiosna 1920 (Przegl. War. 1921, 2, str. 243—244); Wakacje moich dzieci (ib. 1924, 31, str. 109—110); Przymierze serc i Miasto mojej matki (ib. 1925, 45, str. str. 351—352); W cieniu zapomnianej olszyny (Przegl. Wsp. 1927, 60, str. 149—150); Europa zbiera siano (ib. 1927, 63, str. 151—152); Czarne skrzydła (ib. 1929, 84, str. 159—165); Mateusz Bigda i Aciaki (Rocznik Lit. I, str. 68—70 i 84). — Stanisław Furmanik: Lenora (Świat Książki, 1928, 1—3). — M. R. Frenkel: Barykowie i Mieniewscy (Wiad. Lit. 1931, 382). — Stefan Papée: Kadenizm (Tęcza, 1928, 39). — J. Rembieliński: Niepowołany wychowawca (Myśl Narod. 1927, 11). — Zbigniew Grabowski: J. K. B. (I. K. C. 1929, 7, dod. 1). — Adolf Nowaczyński: Lenora (Polonia 1928, 354 i 355); Czarne skrzydła (Myśl Narod. 1929, 8); Oleandrus (ib. 1930, 18). — Adam Polewka: Czarne skrzydła (Naprzód, 1929, 21 i 22). — Marjan Piechal: Proletarjat w literaturze współczesnej (Z powodu „Czarnych skrzydeł" — Głos Por. 1929, 111); Kim jest Mateusz Bigda? (Głos Por. 1933, 43). — Jalu Kurek: Na bezdrożach patosu. Rzecz o J. K. B-im (Głos Narodu, 1931, 57). — Henryk Drzewiecki i Fryderyk Mecen: Od „Czarnych skrzydeł" do czarnej koszuli. Ze wstępem i glossami Karola Irzykowskiego, 1930 (rec. Karol Krzewski: Uwagi kibica o grze w otwarte karty — Wiad. Lit. 1930, 341; Kaz. Czachowski — „Czas" 1930, 238). — Jan Emil Skiwski: K. jako essayista (Wiad. Lit. 1932, 446); J. K. B. (Gaz. Pol. 1933, 331). — Stefan Napierski: Kilka uwag o „Łuku" (Wiad. Lit. 1930, 352). — jam (Włodzimierz Jampolski): Przegląd prasy (Naganka na K-a — Wiad. Lit. 1930, 318). — Stan. Ign. Witkiewicz: o K-ie (Wywiad z Brunonem Schulzem — Tyg. Ill. 1935, 17). — Jan Ułatowski: Wielkie poprzestawanie (Życie Literackie, grudzień 1934, 6). — Stanisław Turowski: Styl „Mateusza Bigdy" (Prz. Wsp. 1933, nr. 135—136, str. 153—159). — Z. L. Zaleski: J. K. B. (Attitudes et Destinées, 1932, str. 310—320). — Z. St. Klingland: K. w Paryżu (Wiad. Lit. 1934, 534; por. K. B. à Paris — Pol. Litt. 1934, 91). — Otto Forst de Battaglia: Dans le pays de la jeunesse (Pol. Litt. 1926, 3); Barcz (Berliner Tageblatt, 29. XII. 1929). — André Thérive: L'oeuvre de J. K. B. (Pol. Litt. 1933, 82). — G.: Prasa francuska i belgijska o K. B-im (Pion, 1934, 29). — Leo Hirsch: Literarische Welteroberung (Pol. Litt. 1933, 87). — A. St. Mágr: Czarne skrzydła (Prager Presse, 1929, 41). — Michael Friedlaender: Czarne skrzydła (Der Tag, Wiedeń, 10. IV. 1929). — ass: Ein zeitproblematischer Roman (Barcz — Hamburger Fremdenblatt, 21. XII. 1929). — Rudolf Bauer-Mengelberg: Barcz (Deutsche Republik, 7. XII. 1929). — Efraim Frisch: Wie ein Staat wird (Barcz — Frankfurter Zeitung, 8. XII. 1929). — Hans J. Contzen: Roman einer Staatswerdung (Barcz — Osnabrücker Volkszeitung, 15. XII. 1929). — Franz Blei: Barcz (Querschnitt, marzec 1930). — Prasa czeska o „Czarnych skrzydłach" (Pion, 1933, 4). — Romain Rolland: Par la révolution — la paix, 1935, str. 158—159). — Kazimierz Czachowski: Miłość ojczyzny (Europa zbiera siano — Czas, 1928, 55); Nad brzegiem wielkiej rzeki (Lwow. Wiad. Muz. i Lit. 1928, 26); Dziesięć lat powieści polskiej (Tyg. Ill. 1929, 18); Dwa zdarzenia w literaturze polskiej (Tadeusz — Czas, 1929, 3); O potrzebie idei (Lenora — Czas, 1929, 132); „Stefan Żeromski", nowe wydania „Łuku" i „Generała Barcza" (Czas, 1930, 118); Pióro, miłość i kobieta (Czas, 1930, 295); Dwaj tytani pracy twórczej (Lwow. Wiad. Muz. i Lit. 1930, 59); W ogniu walki o ideę (Za stołem i na rynku — Czas, 1932,

7); Aciaki z I-szej A (Czas, 1932, 19); Czyn w legendzie sentymentu (Piłsudczycy — Czas, 1932, 205); Polska powieść polityczna (Czas, 1933, 3); Renesans powieści polskiej (Czas. 1933, 93); Arystofanes powieści polskiej (Lwow. Wiad. Muz. i Lit. 1933, 72); Bigda idzie! Dokoła Mateusza Bigdy (Gaz. Pol. 1933, 101 i 102).

Dąbrowska Marja z Szumskich, ur. 1892. Już w piętnastym roku życia drukowała pierwsze nowelki w „Gazecie Kaliskiej". Studja przyrodnicze w Brukseli. Dłuższy pobyt w Szwajcarji, Belgji, Francji i Anglji. Poświęca się pracy wspóldzielczej i publicystycznej. Współpraca w „Zaraniu", „Społem", „Prawdzie", „Tygodniku Polskim". Osobno broszura: Finlandja wzorowy kraj kooperacji (1913). Zamężna za działaczem wspóldzielczym Marjanem D. Pierwszy ważniejszy utwór literacki: Janek, nowela druk. przed wojną w „Prawdzie". włączona do „Uśmiechu dzieciństwa". Odznaczona w roku 1925 nagrodą Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek i w roku 1934 państwową nagrodą literacką. Osobno wydała: Gałąź czereśni (1922); Uśmiech dzieciństwa (1924; II wyd. 1934; na tle autobiograficznem); Ludzie stamtąd (1925, cykl opowieści; II wyd. 1935, poprzedzone ważną przedmową autorki; zaliczone przez Polską Komisję Międzynarodowej Współpracy Intelektualnej przy Lidze Narodów w Genewie do najlepszych książek polskich wydanych w r. 1925; przekład rosyj. 1928); Życie i dzieło Edwarda Abramowskiego (1925); Codzienna praca (1924, refleksje; II wyd. 1930); przekład powieści J. P. Jacobsena: Niels Lyhne (1927, z wstępem tłumaczki); U północnych sąsiadów (1929, wrażenia z podróży); Noce i Dnie (Powieść: I. Bogumił i Barbara, 1932, IV wyd. 1934; II. Wieczne zmartwienie, 1932, IV wyd. 1935; III. Miłość, 2 tomy, 1933. II wyd. 1934—1935; IV. Wiatr w oczy, 2 tomy, 1934; por. M. D.: Jak powstały „Noce i Dnie" — Kultura, 1932, 12; O swojej nowej powieści — Wiad. Lit. 1932, 419); dla młodzieży: Dzieci ojczyzny (1921; III wyd. 1927); Marcin Kozera (1926; III wyd. 1935); Przyjaźń (1927; III wyd. 1935); nadto drobniejsze rzeczy dla młodzieży i publicystyczne. W czasopismach m. in. nowele: Ksiądz Filip (Pam. War. 1929, IV, str. 99—126), Szkiełko (Wiad. Lit. 1933, 526); artykuły i studja literackie i społeczne: Tragizm Conrada (Wiad. Lit. 1925, 63); Na drodze uczynków („Korsarz" Conrada — Wiad. Lit. 1926, 132—133); „Zwycięstwo" J. Conrada (Świat Kob. 1928, 1—3); Prawdziwa rzeczywistość Conrada (Wiad. Lit. 1929, 285); Społeczne i religijne pierwiastki u Conrada (Wiad. Lit. 1932, 424); W sprawie „demaskowania" Conrada (Wiad. Lit. 1934, 530); Orzeszkowa (Pam. War. 1929, IV, str. 162—168); Żeromski w naszem życiu (Wiad. Lit. 1925, 103); Człowiek ubogi (Kasprowicz — Wiad. Lit. 1926, 147); Andrzej Strug (Świat Kob. 1927, 1); Zdrój nieprzebrany (Słowacki — Wiad. Lit. 1927, 182); Kilka myśli o Wyspiańskim (Wiad. Lit. 1928, 231); Wyspiański jako poeta państwa (Polska Zbrojna, 1932, 329); Piewca niedojrzałości duchowej (Przybyszewski — Wiad. Lit. 1928, 226); Bronisława Ostrowska (Wiad. Lit. 1928, 232); Za kulisami dzieciństwa (Janusz Korczak — Wiad. Lit. 1926, 118); Zofja Żurakowska (Świat Książki, 1929, 4—5; Wiad. Lit. 1932, 391); O „Panu Tadeuszu" (z powodu artykułu J. N. Millera — Wiad. Lit. 1925, 67); Ożywcza książka („Zaraza w Grenadzie" J. N. Millera — Wiad. Lit. 1926, 139—140); W sprawie przekładów Hamsuna (Wiad. Lit. 1928, 222); Wielcy

pisarze o krytykach (Wiad. Lit. 1929, 271; artykuł polemiczny Emila Breitera: Krytyka sumieniem sztuki — ib. 274; odpowiedź D-ej: Sumienie sztuki czy panienka przy fortepianie? ib. 277; Jerzy Stempowski: Czytelnik o krytyce — ib. 278; Melchjor Wańkowicz: Wydawca o krytykach — ib. 298; K. W. Zawodziński: O krytyce A. B. C. krytykom krytyki — ib. 303); Czy piękno zobowiązuje? (Pion, 1935, 101); Rozmowa z przyjaciółmi (na temat sprawy Brześcia — Wiad. Lit. 1931, 368); Na ciężkiej drodze (w sprawie stosunku do państwa i życia publicznego — Wiad. Lit. 1931, 369); Tragedja Wiednia (Wiad. Lit. 1934, 542); Rozmyślania na czasie (o socjalizmie sowieckim — Wiad. Lit. 1935, 591); Zawód literacki jako służba społeczna (Marchołt, 1935, IV, str. 604—630). — Z literatury o D-ej: Wywiady: Wiad. Lit. 1925, 62 (Stefanja Podhorska-Okołów: M. D. o sobie), 1926, 108 (odpowiedź na ankietę: Jak się uczyła), 1927, 204 (odpowiedź na ankietę: Co zawdzięcza literaturom obcym); Kultura, 1931, 5; Wiad. Lit. 1933, 467 (Elżbieta Szemplińska: Rozmowa z M. D.). — Stefan Kołaczkowski: w uzupełnieniu do Literatury Feldmana, VIII wyd. 1930, str. 635 i 639; Tyg. Ill. 1932, 11 (Przymierze z życiem); Rocznik Liter. I, str. 15—17; II, str. 11; Marcholt, kwiecień 1935, str. 553—558. — Leon Pomirowski: Doktryna a twórczość, 1928, str. 139—140; Nowa literatura, 1933, str. 139—147; Pion, 1934, 15. — Stanisław Adamczewski: Wielkie dzieło M. D-ej (Kultura, 1932, 7); Książka o sensie życia (ib. 20). — Leon Piwiński: Przegl. War. 1923, 22, str. 97 (Uśmiech dzieciństwa); Przegl. Współ. 1927, 60, str. 152—153 (Ludzie stamtąd); Wiad. Lit. 1933, 478; Rocznik Lit. I, str. 60—62; II, str. 78—83. — Karol W. Zawodziński: M. D. (historyczno-literackie znaczenie jej twórczości — Przegl. Współ. 1933, 129, str. 44—60; 130, str. 222—240; i odb.). — Jan Emil Skiwski: Wiad. Lit. 1932, 423; Nieco o humorze „Wiecznego zmartwienia“ (Na przełaj, 1935, str. 173—180); Minuta milczenia (Gaz. Pol. 1934, 263). — Stanisław Piasecki: Prosto z mostu, 1934, str. 46—58. — Jan Lorentowicz: Świat, 1934, 1. — Aniela Gruszecka: Przegl. Współ. 1932, 118, str. 244—247. — Stefanja Podhorska-Okołów: M. D. (Świat Kob. 1926, 20 i nast.). — Kazimierz Wyka: Czas i człowiek w „Nocach i dniach“ (Kultura, 1932, 24); Rozmowa o „Nocach i Dniach“ (Czas, 1935, 222). — Silvester: Verbum, 1934, IV. — Karol Irzykowski: Zagadnienie filisterstwa w powieści M. D-ej „Noce i dnie“ (Polonista, lipiec—sierpień 1933). — Marjan Piechal: Kwestja społeczna w „Nocach i Dniach“ M. D-ej (Gaz. Pol. 1935, 92). — Jadwiga Kiewnarska: Mglisty zarys nieuchwytnej postaci (Dzienn. Pozn. 1934, 4). — Stanisława Kuszelewska: Na przeplocie trzech dróg (Wiad. Lit. 1934, 535). — Jerzy Wyszomirski: Jednomyślna nagroda literacka (Słowo, 1934, 2). — Czesław Jastrzębiec-Kozłowski: Zet, 1932, 1. — Stefan Flukowski: Droga, 1932, 2. — Tadeusz Kudliński (Kat): Gaz. Liter. 1932, 5. — Tadeusz Makowiecki: Rocz. Liter. II, str. 302—303. — Jarosław Iwaszkiewicz (Eleuter): Ludzie stamtąd (Wiad. Lit. 1926, 118). — Wincenty Rzymowski: M. D. w swych utworach dla dzieci i młodzieży (Świat Książki, 1929, 4—5). — Adam Uziembło: Odpowiedź literatury (Pion, 1934, 5). — Bogdan Suchodolski: Kultura i osobowość, 1935, str. 632. — Juljusz Kleiner: Die Polnische Lit. 1929, str. 103. — Z. L. Zaleski: Attitudes et Destinées, 1932, str. 363—365. — Jan Topass: M. D. (Pol. Litt. 1934, 89). — Franck L. Schoell: Le roman-fleuve de M. D. (ib. 1935, 100—101). — Stanisława Jarocińska-Malinowska: „Les travaux et les jours“ du paysan polonais (ib. 1927, 6). — Kazimierz Czachowski: Epos mal-

żeńskie (Czas, 1932, 1); Renesans powieści polskiej (ib. 1933, 93); Dzieje małżeńskie (Gaz. Pol. 1932, 17); Zamiast recenzji (ib. 99); Dalsze dzieje Niechciców (ib. 1933, 132); Na manowcach talentu (ib. 222); Kres rodziny Niechciców (ib. 1934, 299); M. D. (Czas, 1934, 3); Noce i Dnie (Nowa Książka. 1935, 2); M. D. (Polska Zach., 1935, 302 i 309).

Goetel Ferdynand, ur. 20. V. 1890 w Suchej na Podtatrzu, z ubogiej rodziny konduktora kolejowego, pochodzącej z kolonistów niemieckich pod Bochnią, z matki Köhlerówny, której ojciec ze Śląska austrjackiego osiedlił się w Krakowie jako listonosz. Po wczesnej śmierci ojca (1896) dwaj synowie (starszy o rok Walery, znany geolog, prof. akademji górniczej w Krakowie) wychowani przez matkę przy pomocy wuja i opiekuna nieletnich Franciszka Turlińskiego, właściciela słynnej za Młodej Polski kawiarni „Pod pawiem" w Krakowie. Uczęszczał do sześciu szkół w Krakowie i Lwowie, z trzech był wydalony, w 13-tym roku życia wstąpił do lwowskiej organizacji socjalistyczno-oświatowej. Wczesne zainteresowanie dla astronomji. Silny wpływ „Branda" Ibsena. W roku 1908 wstąpił na wydział architektury w politechnice wiedeńskiej, gdzie przebył cztery lata, oddając się raczej „próżnowaniu". W roku 1912 przyjechał do Warszawy z zamiarami literackiemi, które na razie zawiodły. Mając pozatem zamiłowanie do malarstwa i muzyki, tymczasem zarabiał korepetycjami. Debiut literacki w „Taterniku" 1912: Wycieczka, jak się o niej nie pisze (przedruk w „Wierchach" VIII, 1930). W listopadzie 1914 jako poddany austrjacki internowany i zesłany do Turkiestanu (z niewiadomego powodu przez pięć miesięcy więziony w Taszkiencie). W l. 1915—1919 pracował przy budowie dróg, mostów i domów, jako zwykły robotnik, wreszcie kierownik robót. W roku 1918 ożenił się z córką wychodźcy polskiego osiadłego w Turkiestanie. W roku 1920 wraz z żoną ucieka z pod rządów bolszewickich do Persji, a stamtąd przy pomocy władz angielskich wraca przez Indje do Europy. Od roku 1921 w Krakowie pracuje jako sekretarz Akademji Górczej. W roku 1925 przenosi się do Warszawy i poświęca się wyłącznie literaturze. W latach 1926—1933 prezes Pen-Clubu w Warszawie (Polskiego Klubu Literackiego). Bierze czynny udział w organizacjach literackich. Na zjeździe literatów w Wilnie 2. XI. 1928 wygłosił mowę: „O prawa społeczne literatury" (wyd. osobno 1929). Podróże do Egiptu, Islandji i Indyj. Osobno wydał: Przez płonący Wschód (1923, wrażenia z podróży, w drodze powrotnej do kraju); Kar-Chat (1923, powieść; przekład czeski 1926, franc. 1927); Pątnik Karapeta (i in. nowele, 1923); Ludzkość (dwa opowiadania, 1925; w II wyd. 1930 dodano trzecie: Cyprjan Czyż; niem. przekład „Ludzkości" 1928); Z dnia na dzień (1926, powieść; przekłady: rosyj. II wyd. 1930, dwa ang. 1931 i 1932, niem. 1931, szwedz. 1932, czeski 1933, węgier. 1933, franc. 1934, estoń. 1934); Humoreski (1927); Egipt (1927, wrażenia z podróży); Wyspa na chmurnej północy (1928, Islandja, wrażenia z podróży); Samuel Zborowski (1929, Rycerz na Podolu, dramat; odznacz. II nagrodą na konkursie teatru miejskiego w Krakowie, 1927; wystaw. w Teatrze Polskim w Warszawie 5. IV. 1929; por. F. G.: Dlaczego napisałem S. Z-go — Teatr, 1929, 7); Serce lodów (1930, powieść, odznaczona w roku 1929 państwową nagrodą literacką na podstawie pierwodruku w „Tygodniku Illustrowanym"); Podróż do Indyj (1933). W czasopismach m. in.: wiersze w „Zwrot-

nicy" (1922, 2) i „Pamiętniku Warszawskim" (1929, II, str. 115—116); Król Nikodem (fragmenty, Wiad. Lit. 1930, 354; komedja napisana wspólnie z Rafałem Malczewskim, wystaw. we Lwowie 1930); Posąg wolności (fragment sztuki — Wiad. Lit. 1933, 526); Reportaże ze Śląska — Gaz. Pol. 1934; tamże artykuły publicystyczne. — Z literatury o G.: Wywiady: Wiad. Lit. 1925, 94 (Kw.: Rozmowa z F. G.); 1926, 106 (odpowiedź na ankietę: Jak się uczył?); Gaz. Lit. 1926, 7 (Jerzy Braun); Tyg. Pol. 1928, 5 (Z mojej karjery); IKC, 1929. 246 (Al. Błażejowski: Rozmowa w nocy z F. G. na plantach krakowskich); Wiad. Lit. 1933, 503 (Adam Galis: O „Podróży do Indyj"; ib. 508: J. E. Skiwski: Z wyżyn „ścisłości" — dialog nieprawdopodobny); 515 (odpowiedź na ankietę o stosunku do Rosji Sowieckiej). — Jadwiga Migowa: wspomnienia o G. z czasów przed 1914 r. (Kur. Czerw. 1929, 290). — Zdzisław Dębicki: F. G. (Portrety, II. 1928, str. 351—367, tu informacje biograficzne). — Stanisław Kolbuszewski: Główne rysy twórczości F. G. (Myśl Narod. 1928, 20). — Stanisław Rogoż: Powieści G. (Przegl. Współ. 1923, 20, str. 475—478). — Stefan Kołaczkowski: w uzupełnieniu Literatury Feldmana, VIII wyd. 1930, str. 631—633 i 671; Wrażenia z lektury G. (Droga, 1927, 1—3). — Jan Lorentowicz: Lit. pol. od r. 1863, 1932, str. 398 i 401—402; Współczesny teatr polski, 1935, II, str. 315—321. — Leon Pomirowski: Doktryna a twórczość, 1928, str. 134—137; Nowa literatura, 1933, str. 211—217 i 309—311. — J. E. Płomieński: Z dnia na dzień (porównanie z „Pałubą" Irzykowskiego — Szukanie współcz. 1934. str. 27—33). — Leon Piwiński: Kar-Chat (Przegl. War. 1923, 22, str. 97); Pątnik Karapeta (ib. 1924, 28, str. 98); Humoreski (Przegl. Współ. 1927, 67, str. 334). — Henryk Drzewiecki: Z dnia na dzień (Wiad. Lit. 1926, 149); Humoreski (ib. 1928, 212). — G. K. Chesterton: Z dnia na dzień (ib. 1931, 403). — Niezwykły sukces F. G. w Anglji i Ameryce (o przekładzie „Z dnia na dzień" i wyjątki z recenzyj — ib. 1931, 390). — Zygmunt Falkowski: F. G. (Przegl. Powsz. 1930, 554). — T. B. Syga: F. G. (Polska Lit. 1930, 1). — Juljusz Kaden-Bandrowski: Pióro, miłość i kobieta, 1931. str. 65—66. — K. W. Zawodziński: Kar-Chat (dod. lit. „Słowa", 1923; ob. „Przegl. War." 1923, 23, str. 260—261). — Stanisław Piasecki: Prosto z mostu, 1933, str. 72—79. — Emil Breiter: Serce lodów (Wiad. Lit. 1930, 333). — Stefan Napierski: O dwóch książkach G. (ib. 1931, 368). — L. H. Morstin: Serce lodów (Pam. War. 1930, I, str. 98—99). — Jan St. Bystroń: Egipt (Przegl. Współ. 1927, 63, str. 157—161). — Wacław Borowy: Książka o Egipcie (Tyg. Ill. 1927, 29). — Antoni Słonimski: Ultima Thule (Wyspa na chmurnej Północy — Wiad. Lit. 1928, 251). — Paweł Hulka-Laskowski: Egipt (Wiad. Lit. 1927, 207). — J. E. Skiwski: Serce lodów (Kur. Pozn. 1930, 78; Tyg. Ill. 1930, 9); Sublimowany skauting (Podróż do Indyj — Wiad. Lit. 1933, 497). — Stanisław Schayer: Jedna łatwa podróż (do Indyj, Wiad. Lit. 1933, 524; ib. 525: F. G.: Badacz i bezbożnik). — Konrad Górski: Podróż do Indyj (Rocznik Lit. II, str. 224—226). — Juljusz Kleiner: Koncepcje literackie tragedji Samuela Zborowskiego (Teatr, 1929, 7). — Zygmunt Wasilewski: Dwaj Samuelowie (Kur. Pozn. 1929, 177). — Adolf Nowaczyński: Zborowszczyzna (Gaz. War. 1929, 146). — Jan Lechoń: Samuel Zborowski (Pam. War. 1929, IV, str. 179—180). — Boy-Żeleński: Flirt z Melpomeną, IX, 1930, str. 56—61. — Stanisław Cywiński: Zborowski (Dz. Wil. 1929, 90). — Tymon Terlecki: Król Nikodem (Słowo Pol. 1930, 297; Wiad. Lit. 1930, 362). — Józef Jedlicz: Król Nikodem (Lwow. Wiad. Muz. i Lit. 1930, 12). — Z. L. Za-

leski: Attitudes et Destinées, 1932, str. 342—344. — Karol Irzykowski: D'un jour à l'autre (Pol. Litt. 1927, 4). — Benjamin Crémieux: F. G. (Pol. Litt. 1930, 47—48). — Franck L. Schoell: L'humour de G. (Pol. Litt. 1932, 71—72). — Henri de Montfort: Kar-Chat (La première neige — La Pologne, 1927, IV, 1). — Leo Hirsch: Literarische Welteroberung (Pol. Litt. 1933, 87). — Ettore Settanni: F. G. (L'Italia Letteraria, 19. IV. 1931). — M. Żiwow: Z dnia na dzień (Izwjestja, 29. I. 1929). — Kazimierz Czachowski: F. G. (IKC, 1929, 239); Z literatury dramatycznej (Zborowski — Czas, 1929, 193); Serce lodów (ib. 1930, 29); Cztery podróże (ib. 1933, 137).

Grabiński Stefan (pseud. Stefan Żalny) ur. 26. II. 1887 w Kamionce Strumiłowej (pod Lwowem). Studja uniwersyteckie we Lwowie (polonistyka i filologja klasyczna). Od 1910 nauczyciel gimnazjalny we Lwowie i Przemyślu. Od 1931 na emeryturze z powodu gruźlicy płuc. W roku 1931 otrzymał nagrodę literacką miasta Lwowa. Pierwsza nowela: „Puszczyk" w roku 1906. Pod pseudonimem Stefan Żalny: W pomrokach wiary, 1909, pierwszy wydany drukiem zbiór opowiadań, przeważnie próby młodzieńcze, ale już tu: „Szalona zagroda", zamieszczona następnie w tomie: Na wzgórzu róż (1918). Potem wydał osobno: Demon ruchu (1919, cykl nowel; II wyd. 1922, z przedmową Józefa Jedlicza); Szalony pątnik (1920, nowele); Niesamowita opowieść (1922, wybór nowel); Księga ognia (1922, nowele); Salamandra (1924, powieść fantastyczna); Cień Bafometa (1926, powieść fantastyczna); Klasztor i morze (1928, powieść); Namiętność (L'Appassionata, opowieść wenecka, 1930; datowana w Wenecji w lipcu 1927, i inne nowele, z nich „Projekcje" przedtem w „Zdroju", 1919); utwory dramatyczne: Willa nad morzem (Ciemne siły, 1921; wystaw. 1920 w Teatrze Małym w Warszawie i w Krakowie); Zaduszki (trylogja dramatyczna, egz. teatralny, wystaw. w Krakowie 1921); Larwy (Manowiec, w rękopisie u autora). W czasopismach: Król Czadaur (powieść — Wiek Nowy, 1931); Świadek Materna (nowela — Droga, 1932, 9, str. 829—843); Z mojej pracowni: Opowieść o „Maszyniście Grocie", dzieje noweli (Skamander, 1920, 1); Zagadnienie oryginalności w twórczości literackiej (Pam. Liter. 1925—26, XXII—XXIII, str. 1 nast.); Wyznania (Polonja, 1926, 141); O twórczości fantastycznej (Lwow. Wiad. Muz. i Liter. 1928, 35); O fantastyce i metafantastyce (Głos Liter. 1929, 5); Książę Fantastów (E. A. Poe, studjum literackie — Lwow. Wiad. Muz. i Lit. 1931, 64, 65 i 66); O sobie (Lwow. Wiad. Muz. i Lit. 1934, 83, tu autoanaliza i wiadomości biograficzne; por. nadto szczegóły autobiograficzne w „Salamandrze", str. 21 i nast., w „Cieniu Bafometa" str. 12 i nast. i cały rozdział: U Wrześmiana, str. 152 i nast.; utwory poetyczne przedwcześnie zmarłej siostry Marji dołączone do wyd. dramatu: Ciemne siły, 1921; daty napisania wcześniejszych nowel podaje Stanisław Lam: Współcześni pisarze polscy, 1922, str. 13; wiadomości bio- i bibljograficzne — Słowo Pol. 1931, 112). — Z literatury o G-im: Wywiady: Wiad. Lit. 1927, 166; Polonia, 1929, 1879 (por. Lwow. Wiad. Muz. i Lit. 1930, 56—57). — Tydzień Literacki, dod. Kurjera Lwowskiego z 11. XII. 1921, poświęcony G-mu. — Karol Irzykowski: Fantastyka (Na wzgórzu róż — Maski, 1918, 32 i 33); Zaduszki (Przegl. War. 1922, 12, str. 434); Salamandra (Wiad. Lit. 1924, 24); Krytyków swoich pod pręgierz stawia Grabiński (Cień Bafometa —

ib. 1926, 119); Komu się należy nagroda literacka m. Lwowa? (Dz. Lud. 1931, 9). — Wilam Horzyca: Demon ruchu (Pro Arte, 1919, 6). — Jan Lorentowicz: Lit. pol. od r. 1863, 1932, str. 403—404; Tajemnica w powieści współczesnej (Prawda, 1928, 41). — Wilhelm Feldman: Współcz. lit. pol., wyd. VIII, 1930. str. 575; tamże uzupełnienie Stefana Kołaczkowskiego, str. 638). — Marjan Szyjkowski: Współcz. lit. pol. 1923, str. 506—507. — Jerzy Eugenjusz Płomieński: Cień Bafometa i Klasztor i Morze (Szukanie współcz. 1934, str. 10—20); S. G. (Gaz. Por. 1931, 9461); Namiętność (Lwow. Wiad. Muz. i Lit. 1931, 63). — Tymon Terlecki: S. G., pierwszy fantastyk polski (Droga, 1932, 9, str. 820—828; tu ważne informacje biograficzne i analityczne). — Tadeusz Sinko: Legendy kolejowe (Czas, 1919, 167). — Jan Nepomucen Miller: Księga ognia (Rob. 1922, 107). — Stanisław Czosnowski: Księga ognia (Książka, 1922, 6—7, str. 271—272). — Jan Zahradnik: Poezja czwartego wymiaru (Słowo Pol. 1922, 200). — Leon Piwiński: Niesamowita opowieść i Księga ognia (Przeg. War. 1922, 10, str. 108—109); Salamandra (ib. 1924, 31, str. 111—112). — Henryk Drzewiecki: Klasztor i morze (Wiad. Lit. 1928, 245). — Stanisław Baczyński: Slav. Rund. 1929, 1. — Rajmund Bergel: Rybacy-Kaszubi w powieści polskiej (Tęcza, 1929, 31). — Władysław Pniewski: Klasztor i morze (Język Pol. XIII, 1928, 5). — Józef Birkenmajer: Niesamowita opowieść (Kur. Pozn. 1927, 38). — Józef Jedlicz: S. G. (Lwow. Wiad. Muz. i Lit. 1931, 67). — Kazimierz Bukowski: S. G. (Wiek Nowy, 1931, 8960). — Henryk Zbierzchowski: S. G. (Gaz. Por. 1931, 111). — Janina Brzostowska: O twórczości S. G-go (Pam. War. 1931, X—XII, str. 165—169). — J. A. Gałuszka: S. G. (Gaz. War. 1931, 161). — Edward Kozikowski: S. G. (Gaz. Pol. 1932, 140). — Boy-Żeleński: Ciemne siły i Zaduszki (Flirt z Melp. II, 1921, str. 18—25; III, 1922, str. 157—160). — Władysław Rabski: Willa nad morzem (Teatr po wojnie, 1925, str. 65—68). — Emil Breiter: Willa nad morzem (Skam. 1920, 3). — Kazimierz Czachowski: Z nad polskiego morza (Czas, 1928, 163); Namiętność (ib. 1931, 38); S. G. (Polska Zach. 1935, 295).

Iłłakowiczówna Kazimiera Iła, ur. 1892 w Wilnie. Wcześnie osierocona przez rodziców, wychowana przez hr. Plater-Zyberk. Studja uniwersyteckie w Krakowie i Oxfordzie. W l. 1915—1917 sanitarjuszka na froncie rosyjskim, trzykrotnie odznaczona za dzielność. W l. 1918—1926 pracowała w Min. Spraw Zagranicznych. Od 1926 sekretarka Marszałka Piłsudskiego. W roku 1930 odznaczona nagrodą literacką miasta Wilna, w roku 1935 państwowa nagrodą literacką. Powołana do pierwszego składu Polskiej Akademji Literatury, godności tej nie przyjęła z powodu braku czasu. Osobno wydane zbiory poezyj: Ikarowe loty (1912); Wici (1914); Trzy struny (1917; toż, wybór, 1919); Kolędy polskiej biedy (Petersburg 1917); Historja o królewiczu La-Fi-Czaniu, o żołnierzu Soju i dziewczynce Kio (1918); Śmierć Feniksa (1922); Rymy dziecięce (1923, z ilustr. Zofji Stryjeńskiej); Połów (1926); Obrazy imion wróżebne (1926); Opowieść o moskiewskiem męczeństwie. — Złoty wianek (1927); Płaczący ptak (1927); Zwierciadło nocy (1928); Z głębi serca (1928); Czarodziejskie zwierciadełka (50 wróżb wierszem, 1928); Popiół i perły (1930); Don Karlos Schillera (przekład, 1932); Ballady bohaterskie (1934); Wesołe wierszyki (dla dzieci, 1934). W czasopismach: Serce poety

w „Panu Tadeuszu" (Tyg. Ill. 1912. nr. 46 i nast.): Moje wileńskie dzieciństwo (Pion, 1934, 4); Jak dostałam nagrodę miasta Wilna (Wiad. Lit. 1933, 526). — Z literatury o I.: Wywiady: Wiad. Lit. 1925, 61 (Stefanja Podhorska-Okołów); 1926, 106 (odpowiedź na ankietę: Jak się uczyła?); Prosto z Mostu, 1935, 2 (L. Ciechanowiecka); IKC, 1935, 10. — Zygmunt Wasilewski: K. I. (Poeci i teatr, 1929, str. 52–82); Księżycowa księżniczka (Tęcza, 1929, 6). — Stefan Kołaczkowski: Śmierć Feniksa (Przeg. War. 1922, 12, str. 415—417); Połów (Wiad. Lit. 1926, 123); Czary Laodamji (ib. 1928, 244). — Wilhelm Feldman: Współcz. lit. pol., VIII wyd., 1930, str. 528—529 (tamże uzupełnienie Stefana Kołaczkowskiego, str. 653—655). — Jan Lorentowicz: Lit. pol. po r. 1863, 1932, str. 372 i 381. — Leon Pomirowski: Nowa literatura, 1933, str. 76—78. — Roman Dyboski: Modern Polish Lit., 1924, str. 130. — K. W. Zawodziński: Liryka I-y (Wiad. Lit. 1928, 256); K. I. (Przeg. Wsp. 1928, 80, str. 484—490); Popiół i perły (ib. 1931, 108., str. 144—146); Ballady bohaterskie (Wiad. Lit. 1935, 606; Rocznik Lit. III, str. 34—35). — Jarosław Iwaszkiewicz (Eleuter): Śmierć Feniksa (Kur. Pol. 1922, 219; Skam. 1922, XXIII—XXIV, str. 451—453); Hafty i koronki (Wiad. Lit. 1926, 139—140); Płaczący ptak (ib. 1927, 190). — Józef Kallenbach: Poezje K. I-y (Tyg. Ill. 1929, 16). — J. S.: Struny głuche i dźwięczne (Głos Prawdy tyg., 1927, 174). — St. Kuszelewska: O wierszach niedorzecznych i kluczach poezji (Bluszcz, 1922, str. 145—151). — Wacław Wolski: Trzy struny (Rob. 1919, 1). — Z. Dębicki: K. I. (Kur. War. 1930, 35). — Piotr Grzegorczyk: Rymy stare i nowe (Gaz. War. 1929, 217). — Aniela Gruszecka: Rymy dziecięce (Prz. War. 1923, 18., str. 407—408). — Adam Galis: K. I. (Gaz. Pol. 1930, 60). — Stefan Srebrny: K. I. (Kur. Wil. 1930, 59). — Witold Hulewicz: K. I. (Źródła Mocy, 1930, 6). — T. B. Syga: Poetka fantastycznych cieni (Polska Lit. 1930, 3). — Zofja Szmydtowa: K. I. (Przeg. Księg. 1930, 4); Opowieść o moskiewskiem męczeństwie (Myśl Narod. 1929, 32). — Leon Piwiński: Opowieść o moskiewskiem męczeństwie (Przeg. War. 1923, 26, str. 255—258). — Cz. Jankowski: I. (Słowo, 1928, 141). — Stefanja Podhorska-Okołów: Dramat za ścianą (Bluszcz, 1928, 25); Popiół i perły (ib. 1930, 7). — J. E. Skiwski: Poetka gorzkich uniesień (Tyg. Ill. 1930, 11). — Stanisław Cywiński: K. I. (Dz. Wil. 1930, 56). — Tymon Terlecki: Wczoraj i dziś I-y (Popiół i perły — Słowo Pol. 1930, 39). — Stanisław Kolbuszewski: Samotność K. I-y (Życie Lit. 1934, 4). — Stefan Napierski: Ballady I-y (Wiad. Lit. 1934, 538). — O. F. Battaglia: K. I. und ihre jüngsten Versbände (Pol. Litt. 1927, 13). — Zofja Mianowska: K. I. (Pion, 1935, 69). — Wacław Kubacki: Konflikt poetki ze społeczniczką (z powodu artykułu Herminji Naglerowej w „Pionie". 1935, 11 — Gaz. Pol. 1935, 112). — E. M. Schummer: I. K. I. i Petras Vajczunas (Odpowiedź poety litewskiego na wiersz „Głos w sprawie Litwy" — Echo Tyg. 1929, 7). — Kazimierz Czachowski: K. I. (IKC, 1929, 156 dod.); Z głębi serca (Czas, 1928, 168); Poezja wrażeń i poezja wojująca (Zwierciadło nocy — Lwow. Wiad. Muz. i Lit. 1928, 27); Popiół i perły (Czas 1930, 76; Slav. Rund. 1930, 4): Ballady bohaterskie (Gaz. Pol. 1934, 154); K. I. (Gaz. Pol. 1935, 12; Polska Zach. 1935, 13).

Iwaszkiewicz Jarosław (pseud. Eleuter), ur. 20. II. 1894 we wsi Kalnik (Kijowszczyzna). Od lat dziecinnych przyjaźń z obecnym muzykiem Karolem Szymanowskim. Nauki gimnazjalne w Eliza-

wetgradzie i Kijowie; od 1912 na wydziale prawnym uniwersy-
tetu kijowskiego, który ukończył w roku 1918. Pierwszy wiersz
drukowany: „Lilith" w jedynym numerze pisma „Pióro", wyd.
w roku 1914 w Kijowie pod red. Czesława Jastrzębca Kozłow-
skiego (ob. tegoż: Piętnastolecie — Lwow. Wiad. Muz. i Liter.
1929, 41). Od roku 1915 drukował swe utwory w „Kresach
Ukraińskich" Zamarajewa. Stała współpraca (utwory i artykuły
literackie, recenzje z literatury i muzyki) w „Pro arte",
„Zdroju", „Skamandrze", „Wiadomościach Literackich" i in.
Brał udział w „Pikadorze" (ob. jego: Wspomnienie — Wiad.
Lit. 1926, 155—156). Współtwórca grupy poetyckiej „Skaman-
dra". W latach 1922—1925 sekretarz Marszałka Sejmu, od
1927 kierownik referatu propagandy sztuki w Wydziale Praso-
wym Min. Spraw Zagr., następnie w polskich poselstwach za-
granicznych, ostatnio w Kopenhadze. Podróże zagraniczne
(Niemcy, Włochy, Francja). Czynny udział w międzynarodo-
wych kongresach współpracy intelektualnej. W roku 1925 od-
znaczony nagrodą Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek.
Osobno wydał: Oktostychy (1919); Zenobja Palmura
(1920, powieść poetycka); Legendy i Demeter (1921;
pis. na Ukrainie latem 1917 i 1918; tu m. in.: Gody jesienne);
Dionizje (1922, poezje); Ucieczka do Bagdadu (1923);
Hilary syn buchaltera (1923, powieść; przekład franc.
1925); Siedem bogatych miast nieśmiertelnego
Kościeja (1924); Księżyc wschodzi (1925, powieść;
dat. przez autora 9 października 1924 r.); Kasydy zakończone
siedmioma wierszami (1925; pis. w latach 1917—1920); Wie-
czór u Abdona (1925, powieść poetycka; przedtem w „Ska-
mandrze" 1923); Pejzaże sentymentalne (1926, szkice
prozą); Kochankowie z Werony (1928, dramat prozą,
wystaw. w Warszawie 1930); Księga dnia i księga nocy
(1929, poezje); Zmowa mężczyzn (1930, powieść); Ka-
rol Szymanowski (1930, studjum); Powrót do Eu-
ropy (1931, poezje); Lato 1932 (1933, poezje); Panny
z Wilka (1933, dwa utwory powieściowe: Panny z Wilka,
Brzezina); Czerwone tarcze (1934, powieść historyczna).
Przekłady: P. Claudel (Zakładnik, 1920; Zwiastowanie, 1921),
J. A. Rimbaud (Iluminacje — razem z J. M. Rytardem — Zdrój,
1919, kwiecień i maj; wstęp do zbiorowego przekładu „Poezyj".
1921), Ch. L. Philippe (Dobra Magdusia i biedna Marynia,
1924), A. Gide (Fałszerze, 1929), P. Morand i in. Redagował
zbiorowe wydanie polskie dzieł powieściowych W. Hugo. W cza-
sopismach m. in.: Jack, Isy i Sasza (rozdział I powieści, na-
pisanej razem z J. M. Rytardem — Skamander, 1921, tom II,
str. 228 nast. i 364 nast.); Podróż do Włoch (wrażenia z po-
dróży — Wiad. Lit. 1932—1934); o Orzeszkowej (Wiad. Lit.
1925, 70; 1926, 112; 1927, 175); Matuszewski a my (ib. 1926,
149); O koncepcję moralną „Dziejów grzechu" (ib. 1926, 152);
Wiec poetów (w Pławowicach — ib. 1928, 235); O nowy sto-
sunek do Słowackiego (ib. 1930, 327); O postawie duchowej
Jerzego Lieberta (ib. 1931, 405); Dzieje „Króla Rogera" (Karola
Szymanowskiego — Muzyka, czerwiec 1926). — Z literatury o I.:
Wywiady: Wiad. Lit. 1925, 58; 1926, 107 (odpowiedź na ankietę:
Jak się uczył); 1927, 206 (odpowiedź na ankietę: Co zawdzięcza
literaturom obcym); 1930, 326 (Tadeusz Breza: Przed premjerą
„Kochanków z Werony"); Tyg. Ill. 1934, 49 (Adam Galis). —
Stefan Żeromski: Snobizm i postęp, 1923, str. 95—96; Wilam
Horzyca: Oktostychy (Pro Arte, 1919, 6). — Władysław Zawi-
stowski: Oktostychy (ib.). — Edwin Jędrkiewicz: J. I. (Gaz.
Por. i Wiecz. 1919, 4761, 3 i 5). — Stefan Kołaczkowski: Ga-

węda z powodu utworów p. J. I-a (Prz. War. 1922, 9, str. 421—427); Księżyc wschodzi (ib. 1925, 50, str. 153—156); Pejzaże sentymentalne (Wiad. Lit. 1926, 125); w uzupełnieniu do Lit. Feldmana, VIII wyd., 1930, str. 636—638 i 658—659. — Emil Breiter: Dionizje (Skam. 1922 XVI, str. 45—46); Legendy i Demeter (ib. 1921, XIV—XV); Czerwone tarcze (Wiad. Lit. 1934, 575). — Leon Piwiński: Zenobja Palmura (Książka, 1922, nr. 8—12, str. 344—351); Legendy i Demeter (Przeg. War. 1922, 4, str. 116—117); Hilary syn buchaltera (ib. 1923, 22, str. 97—98); Ucieczka do Bagdadu (ib. 1924, 28, str. 99); Księżyc wschodzi (ib. 1925, 45, str. 352); Zmowa mężczyzn (Wiad. Lit. 1930, 319); Panny z Wilka (Wiad. Lit. 1933, 490; Rocznik Lit. I, str. 64—65); Czerwone tarcze (Rocznik Lit. III, str. 91—94). — Leon Pomirowski: Doktryna a twórczość, 1928, str. 140—142; Nowa Literatura, 1933, str. 57—58 i 163—170. — Jan Stur: Na przełomie, 1922, str. 96—98 i 110—112. — K. W. Zawodziński: J. I. (Przegl. Wsp. 1932, 118, str. 229—230); Kasydy (Prz. War. 1925, 51, str. 236). — Zofja Morstinowa: Wśród łąk i stepów (Księżyc wschodzi — Czas, 1925, 168). — Włodzimierz Jampolski: Powieść o zmiennym sobie i o ludziach (Księżyc wschodzi — Wiad. Lit. 1925, 74). — Stefan Napierski: Kasydy (Wiad. Lit. 1926, 107); Czysta poezja (ib. 1929, 279); Przełamany pierścień nicości (Powrót do Europy — ib. 1931, 395); Lato 1932 (ib. 1934, 565). — Jan Lorentowicz: Nowa poezja polska (Świat, 1925, 15). — Tymon Terlecki: „Liber Tristium" I-a (Księga dnia i Księga nocy — Słowo Pol. 1930, 88). — Karol Klein: O innym wyznawcy Cerery w literaturze polskiej (Gody jesienne — Filomata, 1930, 12). — Karol Irzykowski: Zmowa mężczyzn (Rob. 1930, 211 i 212). — Jan Parandowski: Zmowa mężczyzn (Pam. War. 1930, I, str. 94—97). — Roman Kołoniecki: Powrót do Europy (Pam. War. 1931, V, str. 108—112). — Boy-Żeleński: Kochankowie z Werony (Flirt z Melp. X, 1932, str. 10—14). — Świątopełk Karpiński: Powrót do Europy (Kultura, 1932, 26). — Wł. Sebyła: Lato 1932 (Pion, 1933, 4). — Marja Czapska: Dwa opowiadania I-a (Wiad. Lit. 1933, 480). — Zygmunt Leśnodorski: Przeznaczenie Wiktora Rubena (Panny z Wilka — Czas, 1934, 83). — Tadeusz Sinko: Hellada i Roma w Polsce, 1933, str. 374—375. — Cezary Jellenta: Powrót poetów do poezji (Epoka, 1929, 193). — A. Wyleżyńska: Jeunes Poètes Polonais, 1926. — Z. L. Zaleski: Attitudes et Destinées, 1932, str. 351—352. — J. Kleiner: Die Polnische Literatur, 1929, str. 103. — St. Baczyński: Slav. Rund. 1930, 6. — Teodor Parnicki: Współczesna polska powieść historyczna (Droga, 1935, 3). — Jan Lechoń: Droga do Europy (Gaz. Pol. 1935, 19). — Juljan Krzyżanowski: Hamlet książę sandomierski (Pion, 1935, 69). — Jerzy Andrzejewski: Sen o średniowieczu (Prosto z Mostu, 1935, 29). — Kazimierz Czachowski: J. I. (IKC, 1929, 176, dod.); Zmowa mężczyzn (Czas, 1930, 47); Powrót do Europy (Czas, 1931, 127); Renesans powieści polskiej (Panny z Wilka — Czas, 1933, 93); Lato 1932 (Czas, 1933, 154); Powieść o Henryku Sandomierskim (Tyg. Ill. 1935, 3; Nowa Książka, 1935, 2).

Kossak - Szczucka Zofja (Zofja z Kossaków Szczucka, następnie Szatkowska), córka Tadeusza (o nim Ludwik Brożek: Major T. K. — Polska Zach. 1935, 211), wnuczka malarza Juljusza K., ur. 1890. Młodość w Skowródkach na Wołyniu, majątku dzierżawionym przez ojca (po opuszczeniu przezeń służby wojskowej w armji austrjackiej). Tragiczne dzieje lat 1917—1919 opisane w „Po-

żodze". Od 1922 osiadła wraz z ojcem w Górkach Wielkich koło Skoczowa na Śląsku. W roku 1932 za „Nieznany kraj" odznaczona śląską nagrodą literacką. Osobno wydała: Pożoga, wspomnienia z Wołynia 1917—1919 (1922, z przedmową St. Estreichera; V wyd. 1935; przekład ang. 1927; japoń. 1930); Beatum scelus (1924, opowieść historyczna; II wyd. 1928); Kłopoty Kacperka, góreckiego skrzata (1926, baśń; przekład ang. Moniki M. Gardner, 1928); Z miłości (1926, opowiadania o św. Stanisławie Kostce; przekład chorw. 1931); Wielcy i mali (1927, opowiadania śląskie); Złota wolność (1928, 2 t., powieść historyczna; II wyd. 1929; przekład szwedzki, 1930, z wstępem Władysława Konopczyńskiego i studjum O. F. Battaglii); Szaleńcy Boży (1929; II wyd. 1930, opowieści o świętych); Legnickie Pole (1930, powieść historyczna; przekład niem. O. F. Battaglii, 1931, poprzedzony studjum tłumacza; przekład ten wycofano z obiegu po wydrukowaniu przez autorkę artykułów o stosunkach narodowych na Górnym Śląsku); Dzień dzisiejszy (1931, powiastka współczesna); Nieznany kraj (1932, opowiadania z dziejów Śląska, ze wstępem Zygmunta Szatkowskiego); Pątniczym szlakiem (1933, wrażenia z podróży do Ziemi Świętej). Nadto: kilka książek dla młodzieży; artykuły publicystyczne w pismach, zwłaszcza w sprawach śląskich i o harcerstwie polskiem; „Tygodnik Illustrowany" drukuje (1935) powieść historyczną: Krzyżowcy. W teatrze katowickim wystaw. dramat: Przeklęte srebro (22. IV. 1933). — Z literatury o K. S-ej: Stefan Kołaczkowski: Beatum scelus (Kur. Pol. 1924, 142); Pożoga (Prz. War. 1925, 50, str. 156—157); Złota wolność (Pam. War. 1929, I, str. 221—227); w uzupełnieniu Lit. Feldmana, VIII wyd., 1930, str. 635—636. — A. G. Siedlecki: Pożoga (Rzeczp. 1922, 295 por.). — F. Hoesick: Współczesne „Ogniem i mieczem" (Pożoga — Kur. War. 1922, 318). — M. Szyjkowski: Literatura współczesna, 1930, str. 302. — Jan Lorentowicz: Lit. pol. od r. 1863, 1932, str. 378 i 395—396: Złota wolność (Dz. Pol. 1929, 27); Szaleńcy Boży (ib. 180). — Leon Pomirowski: Nowa Literatura, 1933, str. 238—244; Złota wolność (Głos Prawdy tyg. 1929, 292); Dzień dzisiejszy (Kur. Por. 1931, 21). — Jarosław Iwaszkiewicz (Eleuter): Niewiasty kresowe (Wiad. Lit. 1926, 109); Nowe książki K. S. (ib. 1927, 166). — Wacław Lipiński: Karty z niedawnych lat (Pożoga — Głos Prawdy tyg. 1927, 212). — Wincenty Lutosławski: Beatum scelus (Tyg. Ill. 1924, 20; Słowo, 1924, 100); Złota wolność (Tęcza, 1929, 3). — Izabella Lutosławska: Beatum scelus (Kur. Pozn. 1924, 119). — Juljan Krzyżanowski: Pożoga (Prz. War. 1923, 25, str. 100—103). — Leon Piwiński: Beatum scelus (Prz. War. 1924, 31, str. 108—109); Legnickie Pole (Wiad. Lit. 1931, 369); Dzień dzisiejszy (ib. 1931, 372); Powieść o Górnym Śląsku (ib. 1932, 468); Nieznany kraj (Rocznik Lit. I, str. 83—84); S. O. S. (ib. III, str. 102); Wielcy i Mali (Prz. Współ. 1927, 60, str. 150—152). — Konrad Górski: Beatum scelus (Gaz. Pol. 1924, 28); Złota wolność (Świat Książki, 1929, 6); Pątniczym szlakiem (Rocznik Lit. II, str. 226—228). — Tadeusz Grabowski: Złota wolność (Kur. Pozn. 1929, 28 — tu sprawa arjanizmu); Szaleńcy Boży (ib. 1930, 4). — Władysław Jabłonowski: Złota wolność (Myśl Narod. 1929, 7). — Marjan Kukiel: Złota wolność (Szaniec, 1929, 4). — Kazimierz Tyszkowski: Złota wolność — Gaz. Lwow. 1929, 50). — Jan Ostaszewski: O rzeczywistości powieściowej (Złota wolność — Droga, 1929, 1). — Stanisław Cywiński: Złota wolność (Dz. Wil. 1929, 37); Szaleńcy Boży (ib. 154); Legnickie Pole i Dzień dzisiejszy (ib.

1931, 4); Legnickie Pole (Myśl Narod. 1930, 54). — Władysław Konopczyński: O „Złotej wolności" słów kilkoro (Myśl Narod. 1931, 2, przedmowa do przekładu szwedzkiego). — Marek Wajsblum: Reformacja w „Złotej wolności" (Ref. w Pol. 1934, t. IV, nra 21—24). — Józef Birkenmajer: Z. K. S. (Tęcza, 1929, 15); Przedśpiew „Dumy o hetmanie" (Złota wolność — Wiad. Lit. 1930, 321). — Rajmund Bergel: Malarka rycerzy i świętych (Kur. Pozn. 1929, 191); Dzień dzisiejszy (Głos Narodu, 1931, 22); Legnickie Pole (Pam. War. 1931, I, str. 93—96). — Krystyna Grzybowska: Szaleńcy Boży (Prz. Wsp. 1929, 86, str. 518—521). — Teodor Parnicki: Dziedzictwo Walter-Scottowe (Myśl Narod. 1931, 37). — Edward Klich: Wielcy i Mali (ocena dialektu śląskiego — Jęz. Pol. XII, 1926, 1). — Paweł Hulka-Laskowski: Szaleńcy Boży (Wiad. Lit. 1929, 293); Pisarze katoliccy (Dwutyg. Lit. 1932, 5). — Tymon Terlecki: K. S. (Słowo Pol. 1930, 345). — Alfred Jesionowski: Legnickie Pole (Myśl Narod. 1930, 54); Świat śląski w twórczości K. S-ej (Zaranie Śląskie, 1935, 1). — J. E. Płomieński: Legnickie Pole (Lwow. Wiad. Muz. i Lit. 1931, 66). — Stefanja Okołów-Podhorska: Legnickie Pole (Bluszcz, 1931, 12). — Marjan Z. Arend: Walterskotyzm K. S-ej (Legnickie Pole — Tęcza, 1931, 2). — M. Wojciechowska: „Legnickie Pole", wyobraźnia i historja; Mongoły idą (Kur. Pozn. 1930, 492 i 545, wskazuje źródła). — J. E. Skiwski: Nieznany kraj (Rocznik Lit. I, 259—260). — Zbigniew Kucharski: Nieznany kraj (Gaz. Pol. 12. VI. 1932). — Stefan Essmanowski: Pątniczym szlakiem (Pion, 1934, 27). — Otto Forst-Battaglia: Eine Meisterin des historischen Romans Z. K. S. (Zeit, maj 1931, str. 330—333; ob. sprawozd. K. Czachowskiego — Czas, 1931, 157); Z. K. S. (Pol. Litt. 1927, 7). — Josefine Widmar: Die polnische Undset (Reichspost, 7. XI. 1931). — Stanisław Baczyński: Slav. Rund. 1931, 3. — Franck L. Schoell: Mme Z. K. S. et le roman contemporain (La Pologne, 1931, IV). — Roman Dyboski: Modern Polish Literature, 1924, str. 63. — Kazimierz Czachowski: Z. K. S. (IKC, 1932, 239, dod.); Dwa zdarzenia w literaturze polskiej (Złota wolność — Czas, 1929, 3); Na drogach ducha (Szaleńcy Boży — Tyg. Ill. 1929, 33); Nowe powieści Z. K. S. (Legnickie Pole i Dzień dzisiejszy — Czas, 1931, 47).

Lechoń Jan (właściwie Leszek Serafinowicz), ur. 1899 w Warszawie. Tamże studja uniwersyteckie. Współtwórca „Pikadora" i „Skamandra". Współpraca w „Pro arte", „Skamandrze", „Wiadomościach Literackich". Od roku 1926 redaktor tygodnika satyrycznego: „Cyrulik Warszawski". W roku 1929 obok Berenta współredaktor „Pamiętnika Warszawskiego". Ostatnio radca ministerjalny w Ambasadzie Polskiej w Paryżu. W roku 1925 odznaczony nagrodą Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek. Osobno wydał: Królewsko-polski kabaret 1917—1918 (bezimiennie); Facecje republikańskie (1919, razem z utworami Antoniego Słonimskiego); R z e c z p o s p o l i t a B a b i ń s k a (śpiewy historyczne, 1921, przedmowa dat. listopad 1920; zawierają utwory satyryczne wierszem i prozą z obu poprzednich zbiorów i późniejsze; dodano tu objaśnienia); K a r m a z y n o w y P o e m a t (1920); S r e b r n e i C z a r n e (1924). W roku 1916 w teatrze w Pomarańczarni w Warszawie wystaw. nokturn: W pałacu królewskim. W czasopismach: Kwiat pomarańczowy, dialog o miłości (Pro arte, 1918, 14); Z komedji groteskowej: Pani Walewska (Skamander, 1920, 1, str. 6—18); Przemówienie na pierwszym wieczorze literackim „Skamandra" 6. XII. 1919 (ibid.

str. 58—59); niezebrane utwory poetyckie w „Skamandrze", „Świecie", „Wiadomościach Literackich", „Pamiętniku Warszawskim", „Gazecie Polskiej"; szkic o Słowackim (Wiad. Lit. 1930, 325, i jako wstęp do wyd. dzieł Słowackiego); U marszałka Piłsudskiego w Sulejówku (Wiad. Lit. 1924, 40—42); recenzje teatralne i artykuły literackie w „Pro arte", „Wiadomościach Literackich", „Gazecie Polskiej" (1935: Listy co dwa tygodnie — z Paryża); Rok polskiego dramatu i komedji (Pam. War. 1929, IV, str. 179—185). — Z literatury o L.: Wilam Horzyca: Karmazynowy poemat (Dzieje Konrada, 1930, str. 113—137); Pomiędzy niebem i ziemią (Srebrne i czarne — Wiad. Lit. 1924, 46). — Jan Stur: Na przełomie, 1922, str. 104—109. — Jan Lorentowicz: Nowa poezja polska (Świat, 1925, 15). — K. H. Rostworowski: „Wyznania" J. L-a (Głos Narodu, 30. III. 1923). — Stefan Papée: Nowe Wici, Poznań, 1926. — K. W. Zawodziński: Srebrne i czarne (Prz. War. 1925, 40, str. 66—67). — Stefan Kołaczkowski: w uzupełnieniu Lit. Feldmana, VIII wyd., 1930, str. 655—656. — Marjan Szyjkowski: Współcz. lit. pol. 1923, str. 600—601. — J. Kleiner: Die poln. Lit., 1929, str. 101. — Leon Pomirowski: Nowa literatura, 1933, str. 46—48. — J. Kaden-Bandrowski: Pióro, miłość i kobieta, 1931, str. 61—62. — Jan Miernowski: Rozmowa imaginacyjna z L-em (Tyg. Ill. 1935, 42). — Kazimierz Czachowski: J. L. (Polska Zachodnia, 1935, 281 i 288).

Nałkowska Zofja, ur. 10. XI. 1885 w Warszawie, córka znakomitego uczonego (geografa) Wacława N-go, wychowana w atmosferze nauki (ob. jej wspomnienie: „O moim ojcu" — Kultura, 1931, 1; odpowiedź na ankietę: Wpływ epoki i środowiska na indywidualność — Czas, 1935, 138); zamężna za Leonem Rygierem, następnie za Jurem-Gorzechowskim. Wczesne rozbudzenie powołania literackiego. Wiersze w czasopismach: Bez życia (Głos, 1901, 32); Niewolnica lilji (Tyg. Ill. 1902, 24); W ogrodzie (5 utworów — Chimera, 1904, VII, str. 107—113); Znużenie (ib. 1907, X, str. 482—483) i in. Opowiadanie dla młodzieży: Jezioro Bajkał i jego okolice (Towarzysz młodzieży, Warszawa 1904, 1, 2 i 3). O stosunku do własnej twórczości i o przełomie wojennym: O sobie (Wiad. Lit. 1929, 308). Praca społeczna, m. in. w patronacie więziennym. Prezesura w Związku Zawodowym Literatów Polskich w Warszawie. Delegatka polska na międzynarodowe zjazdy Pen-Clubów. W roku 1929 otrzymała nagrodę literacką miasta Łodzi. Od 1933 członek Polskiej Akademji Literatury. Osobno wydała: Kobiety (1906, Lodowe pola, powieść; przekład rosyj. 1907, ang. 1920); Książę (1907, powieść; przekład niem. 1908; do tła rewolucyjnego i tytułowej postaci powieści por. J. Grabiec-Dąbrowski: Czerwona Warszawa przed ćwierć wiekiem, 1925); Koteczka czyli białe tulipany (1909, nowele); Rówieśnice (1909, powieść); Narcyza (1911, powieść); Lustra (1914, nowele; tu m. in. wydana 1922 osobno: Noc podniebna); Węże i Róże (1914, powieść); Moje zwierzęta (1915, ob. Księga o przyjaciołach); Tajemnice krwi (1917, nowele); Hrabia Emil (1920, romans nowoczesny); Charaktery (1922, szkice charakterologiczne); Romans Teresy Hennert (1923, powieść; przekład rosyj. 1926; czes. 1928); Dom nad łąkami (1925, opowieść; przedtem częściowo p. t. Na torfowiskach); Księga o przyjaciołach (1927, razem z M. J. Wielopolską; opowiadania o zwierzętach); Choucas (1927, powieść internacjonalna); Niedobra miłość (1928, romans pro-

wincjonalny; przekład chorw. 1932); D o m k o b i e t (1930, sztuka w 3-ch aktach; po raz pierwszy wystaw. w warszawskim Teatrze Polskim 21. III. 1930; por. wywiad M. J. Wielopolskiej: Ewenement — Kur. Por. 1930, 80; wywiad Stefanji Podhorskiej-Okołów: Na progu „Domu kobiet" — Wiad. Lit. 1930, 324; N-iej: Różne teatry, wrażenia autorki z „Domu kobiet" na scenach w Łucku i w Estonji — Kultura, 1932, 21; przekłady włoski, estoń., flam., chorw., czeski, duński, norw., franc., niem., węgier., rumuń.; por. Zofja Gulińska: „Dom kobiet" w Kopenhadze — Wiad. Lit. 1931, 415); Ś c i a n y ś w i a t a (1931, opowiadania więzienne); D z i e ń j e g o p o w r o t u (1931, dramat w 3-ch aktach; wystaw. po raz pierwszy w warszawskim Teatrze Narodowym 11. IV. 1931; por. wywiad Tymona Terleckiego — Świat Kob. 1931, 6; wywiad Stefanji Podhorskiej-Okołów — Bluszcz, 1931, 11; przekłady niem. 1932, flam., ang., chorw., franc., duń., szwedz.; por. Wacław Borowy: Sztuka Nałkowskiej w Birmingham — Wiad. Lit. 1931, 411); G r a n i c a (1935, powieść; wcześniej fragmenty w czasopismach, pierwotny tytuł: Schematy; por. wywiad Stefanji Szurlejówny: Wiosenne narodziny — Prosto z Mostu, 1935, 22; książka wydana na jesieni 1935 i jeszcze nieuwzględniona w tekście niniejszego Obrazu; por. recenzje: Leon Piwiński — Tyg. Ill. 1935, 40; J. E. Skiwski — Pion, 1935, 105; Emil Breiter: „Dno jest inne" — Wiad. Lit. 1935, 622; Jerzy Andrzejewski: Książka o winie i karze — Prosto z Mostu, 1935, 42; Kazimierz Wyka: Spór o „granicę" — Czas, 1935, 306 i 307; Stanisław Rogoż — Skamander, 1935, 64, str. 583—586; Leon Pomirowski — Gaz. Pol. 11. XI. 1935; niektórzy krytycy mylnie powieść tę przeciwstawiają poprzednim utworom autorki, co do tego por. w niniejszym tomie rozdział o N-ej i wskazane tam wyznaczniki myślowe). W czasopismach m. in.: Obrona słów, glossy do Kordjana — Sfinks, 1917, IX; Myśli o „Kordjanie" — Wiad. Lit. 1927, 182); Pamięci Jadwigi Rygierowej — Sfinks, 1908, II, str. 301; W domu Dawidów — Wiad. Lit. 1934, 544; Pisana rzeczywistość — Wiad. Lit. 1926, 155—156; Moralność Przybyszewskiego — ib. 1928, 226; Moralność Selmy Lagerloef — ib. 260—261; Krystyna córka Lawransa S. Undset — Pam. War. 1929, I, str. 233—237; Z powodu „Klejnotów" Perzyńskiego — Wiad. Lit. 1931, 371; Miłość w „Lalce" Prusa — ib. 1932, 418; Z powodu skryptów cudzych — Kultura, 1932, 16; Wiedza pisania — ib. 17. — Przekład Stendhala: Vanina Vanini (Myśl Pol. I, 1915). — Z literatury o N-ej: Wywiady: Wiad. Lit. 1924, 48; 1926, 106 (odpowiedź na ankietę: Jak się uczyła); 1927, 203 (odpowiedź na ankietę: Co zawdzięcza literaturom obcym); Echo Tyg. 1929, 4 i 5; Nasz Przegląd 24. V. 1933 (odpowiedź na ankietę o prześladowaniu Żydów w Niemczech); Wiad. Lit. 1933, 520 (odpowiedź na ankietę o stosunek do Rosji Sowieckiej); Pion, 1934, 23 (Stefan Essmanowski). — Władysław Jabłonowski: Kobiety poetki (Dzien. Kijow. 1906, 82). — Jan Lorentowicz: Kobiety (Nowa Gaz. 1906, 295); Z. N. (Pani, 1924, 12 i 1925, 1); Lit. pol. od r. 1863, 1932, str. 340—341, 386—387 i 414—415; Ściany świata (Expr. Por. 1931, 275); Współcz. teatr pol. 1935, II, str. 289—305. — Władysław Bukowiński: Książę (Sfinks, 1908, I, str. 501—503). — Wilhelm Feldman: Z. R. N. (Krytyka, luty 1910); Współcz. lit. pol. VIII wyd., 1930, str. 400, 435—438 i 570 (tamże uzupełnienie Stefana Kołaczkowskiego, str. 629—630, 639 i 670). — Antoni Potocki: Pol. lit. współcz. 1912, II, str. 281—283 i 326. — Wincenty Rzymowski: Przegląd Kryt. 1910. — Karol Irzykowski: Powieści N-ej (Czyn i słowo, 1913, str. 311—332 i 342—343); Ro-

mans Teresy Hennert (Wiad Lit. 1924, 3); Dzień jego powrotu (Rob. 1931, 140—142). — Antoni Mazanowski: Pogłosy Młodej Polski, 1915, str. 71—76. — Zygmunt L. Zaleski: Rówieśnice (Dzieło i twórca, 1913, str. 165—170). — Zdzisław Dębicki: Z. N. (Portrety, II, 1928, str. 251—269). — Jan Dąbrowski: Z. N. (Pam. War. 1930, VII, str. 33—47); Niedobra miłość (Rob. 1929, 83). — Leon Pomirowski: Doktryna a twórczość, 1928, str. 128—133; Nowa literatura, 1933, str. 129—139 i 283—292; Z. N. (Polska Zbr. 1929, 115); Ściany świata — Gaz. Pol 1931, 236. — Emil Breiter: Charaktery (Skam. 1922, XVIII, str. 167—168); Obrona Pawła Blizbora (Niedobra miłość — Wiad. Lit. 1929, 263). — Leon Piwiński: „Charaktery (Przegl. War. 1922, 5, str. 240); Na torfowiskach (ib. 1923, 17, str. 260); Romans Teresy Hennert (ib. 1924, 28, str. 97—98); Dom nad łąkami (ib. 1925, 46, str. 60); Choucas (Przeg. Wsp. 1927, 60, str. 150); Księga o przyjaciołach (ib. 63, str. 150); Niedobra miłość (ib. 1929, 83, str. 508—509; Świat Książki, 1929, 6); Ściany świata (Wiad. Lit. 1931, 385). — Zygmunt Szweykowski: Charaktery (Książka, 1922, 3, str. 147—148). — Karol L. Krzewski: Charaktery (Droga, 1922, 3). — Władysław Zawistowski: Romans Teresy Hennert (Pani, 1923, 11—12); Dzień jego powrotu (Polska Zbr. 1931, 93). — Stefan Napierski: Z. N. (Wiad. Lit. 1925, 101); Powieść internacjonalna N-ej (ib. 1927, 171). — Mieczysław Rettinger: Choucas i Lodowe pola (Prz. Wsp. 1927, 58, str. 352). — M. J. Wielopolska: Wrażenie bezpośrednie (Choucas — Wiad. Lit. 1927, 161); O „Niedobrej miłości" i dobrej krytyce rozmowa (ib. 1929, 273). — Henryk Bezmaski (Stanisław Posner): Pani Z. N. jako socjolog (Choucas — Rob. 1927, 25). — Jarosław Iwaszkiewicz (Eleuter): Księga o przyjaciołach (Wiad. Lit. 1927, 187). — Iza Konarska: Na marginesie „Niedobrej miłości" (Czas, 1929, 7 i 8). — Zofja Morstinowa: Wśród łąk i stepów (Dom nad łąkami — Czas, 1925, 168). — Zofja Szmydtowa: Niedobra miłość (Pam. War. 1929, I, str. 222—224). — Zygmunt Lempicki: Niedobra miłość (Kur. Pol. 1929, 115). — A. G. Siedlecki: Niedobra miłość (Kur. War. 1929, 148). — Witold Noskowski: Niedobra miłość (Tęcza, 1929, 10). — J. Kaden-Bandrowski: Pióro, miłość i kobieta, 1931, str. 65. — Wanda Pechnikówna: Powieści N-ej (IKC, 1930, 50); Kobiety w twórczości N-ej (Gaz. Pol. 1931, 113). — Herminja Naglerowa: Z. N. (Kob. współcz. 1934, 1); Niedobra miłość (Prawda, 1929, 4). — Hanna Huszcza-Winnicka: Z. N. (Gaz. Pol. 1933, 340). — Stanisław Baczyński: Ściany świata (Polonista, styczeń 1932, str. 102—103); Slav. Rund. 1930, 6. — Boy-Żeleński: Flirt z Melpomeną, X, 1932, str. 19—27 i 218—225. — Antoni Słonimski: Dom kobiet (Wiad. Lit. 1930, 326); Dzień jego powrotu (ib. 1931, 382). — H. Boguszewska: Kobiety z „Domu kobiet" (Pol. Zbroj. 13. IV. 1930); Sztuka N-ej na scenie i w książce (Kob. Współ. 1931, 18). — Adolf Nowaczyński: Dom kobiet (ABC, 1930, 99). — J. E. Skiwski: Dom kobiet (Tyg. Ill. 1930, 40); Dzień jego powrotu (ib. 1931, 28). — Tymon Terlecki: Dom kobiet (Słowo Pol. 1930, 95); Dzień jego powrotu (ib. 1932, 103). — Karol L. Koniński: Dzień jego powrotu (Myśl Narod. 1931, 26). — Roman Zrębowicz: Dzień jego powrotu (Pam. War. 1931, V, str. 96—101). — A. St. Magr: Niedobra miłość (Prager Presse, 1929, 106). — J. Amdurski-Schubert: „Haus der Frauen" (Pol. Litt. 1930, 46). — Otto Forst de Battaglia: Sophie N. (Pol. Litt. 1927, 8). — Kazimierz Czachowski: Z. N. (IKC, 1930, 305, dod.); Pióra kobiece (Dom kobiet — Czas, 1930, 103); Książka o klęsce człowieka (Ściany świata — ib. 1931, 206); Dzień jego

powrotu (Polonista, styczeń 1932. str. 106); Niedobra miłość (Lwow. Wiad. Muz. i Lit. 1929, 42); Z. N. jako autorka dramatyczna (Polska Zach. 1935, 225).

Pawlikowska (obecnie Jasnorzewska) Marja z Kossaków, ur. 1899 w Krakowie, córka malarza Wojciecha, wnuczka malarza Juljusza (stryjeczna siostra Kossak-Szczuckiej, rodzona siostra Magdaleny Samozwaniec z Kossaków Starzewskiej). Wystawiła na scenach komedje (serjo): Szofer Archibald (po raz pierwszy w warszawskim Teatrze Małym, 17. X. 1924; wyd. drukiem 1924), Kochanek Sybilli Thompson (w teatrze krak.), Egipska pszenica (w teatrze krak. 1932, warsz. 1933 i in.), Niebiescy zalotnicy (w teatrze warsz. 1933 i in.), Powrót Mamy (w teatrze warsz. 1935). Nadto inne utwory dramatyczne u autorki, z nich „Mrówki" ma wystawić teatr krak. w sezonie 1935/36. W roku 1935 odznaczona nagrodą Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie za najlepszy zbiór poezyj wydany w ostatniem trzechleciu (Śpiąca załoga). Osobno wydała utwory liryczne: Niebieskie migdały (1922); Różowa magja (1924); Pocałunki (1926); Wachlarz (1927, zbiór poezyj dawnych i nowych); Dancing (karnet balowy, 1927); Cisza leśna (1928); Paryż (1929); Profil białej damy (1930); Surowy jedwab (1932); Śpiąca załoga (1933); Balet powojów (1935; wyd. w lecie 1935, przeto nieobjęty niniejszym Obrazem; por. recenzje: Władysław Sebyła — Pion, 1935, 105; Marjan Piechal — Gaz. Pol. 1935, 179; Jarosław Janowski — Czas, 1935, 192; Bolesław Miciński — Prosto z Mostu, 1935, 28; K. W. Zawodziński: P. w dzisiejszej formie — Wiad. Lit. 1935, 614). — Z literatury o P-ej: Wywiady: Gaz. Lit. 1926, 11—12 (Witold Zechenter); Wiad. Lit. 1926, 105 (odpowiedź na ankietę: Jak się uczyła?); ABC literacko-artystyczne, 1934, 41 (L. Ciechanowiecka). — Karol W. Zawodziński: M. P. (Prz. Wsp. 1928, 80, str. 490—501); Paryż (Pam. War. 1929, I, str. 214—216; Profil Białej Damy (Prz. Wsp. 1931, 108, str. 141—143); Surowy jedwab (Rocz. Lit. I, str. 41); Śpiąca załoga (ib. II, str. 40—42). — Irena Krzywicka: O poezji M. P-ej (Wiad. Lit. 1929, 262; toż w: Sekret kobiety, 1933, str. 71—81: Syrena); Uśmiech i łzy wróżki (Wiad. Lit. 1933, 526); o wierszu: Namiętna ziemio (w powieści: Zwycięska samotność, 1935, str. 163—164). — Jarosław Iwaszkiewicz: Niebieskie migdały (Skam. 1922, 20—21, str. 383). — Stefan Kołaczkowski: w uzupełnieniu do Lit. Feldmana, VIII wyd. 1930, str. 660—661. — Ostap Ortwin: Niebieskie migdały (Prz. War. 1923, 23, str. 254—256; por. odpowiedź Jana Lechonia: O niektórych recenzentach — Wiad. Lit. 1924, 6). — Anatol Stern: Pocałunki (Wiad. Lit. 1926, 137). — Stefan Napierski: Śpiewające źdźbła (Wiad. Lit. 1927, 170); Cisza leśna (ib. 1928, 239); Surowy jedwab (ib. 1932, 445). — Tymon Terlecki: Poetycka gemma (Profil białej damy — Słowo Pol. 1930, 53). — Stefanja Okołów-Podhorska: Płacząca syrena (Bluszcz, 1931, 2). — Leon Pomirowski: Nowa literatura, 1933, str. 78—79. — J. E. Skiwski: Profil białej damy (Tyg. Ill. 1930, 7). — Władysław Sebyła: Śpiąca załoga (Pion, 1933, 11). — Jan Lorentowicz: Nowa poezja polska (Świat, 1925, 15); Współczesny teatr polski, II, 1935, str. 337—341 (Szofer Archibald) — Tadeusz Sinko: Niebieskie migdały (Książka 1922, 5, str. 234—235); „Egipska pszenica" — zwyżkuje (Czas, 1932, 233). — Boy-Żeleński: Flirt z Melpomeną, V, 1925, str. 119—123 (Szofer Archibald); Reflektorem w serce, 1934, str. 250—256 (Zalotnicy niebiescy); Romanse

cieniów, 1935, str. 165—173 (Egipska pszenica). — Władysław Rabski: Teatr po wojnie, 1925, str. 235—239 (Szofer Archibald). — Jan Lechoń: Szofer Archibald (Wiad. Lit. 1924, 43). — Karol Irzykowski: Zalotnicy niebiescy i Egipska pszenica (Rocz. Lit. II, str. 66—68; III, str. 64—65). — Władysław Zawistowski: Zalotnicy niebiescy i Egipska pszenica (Pion, 1934, 14 i 40. — Wojciech Natanson: Chwyty i zachwyty, 1934. — Zbigniew Grabowski: Poezja pod Wawelem (Tyg. Ill. 1935, 4). — Kazimierz Czachowski: M. P. (IKC, 1929, 337, dod.); Slav. Rund. 1930, 4; Czas 1929, 75; 1930, 76; Ecce poetessa! (ib. 1932, 144); O „Egipskiej Pszenicy" przed premjerą teatralną (ib. 230); sprawozdanie z premjery krakowskiej (Gaz. Pol. 1932, 285); Śpiąca załoga (ib. 1933, 354); M. P. J. (Polska Zach. 1935, 75).

Peiper Tadeusz (pseud. Jan Alden) ur. 1891 w Krakowie. Pierwszy zbiór poezyj zginął w rękopisie (ob. przedmowę do Poematów, 1935). Po dłuższym pobycie w Hiszpanji wraca do kraju. W „Nowej sztuce" 1922, 1: Nowa poezja hiszpańska, artykuł informacyjny i przekłady. W maju 1922 rozpoczyna w Krakowie wydawnictwo czasopisma „Zwrotnica" pod kierunkiem: sztuka teraźniejszości, naczelny organ polskiej awangardy artystycznej (do czerwca 1927 wyszło 12 numerów; por.: Mila Elinówna: O poezji „Zwrotnicy" — Polonista, styczeń 1932, str. 97—99; Wacław Borowy — Przeg. War. 1923, 17, str. 266—267). Osobno wydał: „A" (1924, poezje); Żywe Linje (1924, poezje); Nowe usta (1925, odczyt o poezji); Szósta! Szósta! (1925, utwór teatralny w 2-ch częściach; autoreferat w „Glosie Lit." 1928, 22, i w „Tędy"); Raz (1929, poezje); Tędy (1930, artykuły, tu m. in.: Punkt wyjścia; Miasto. Masa. Maszyna; Metafora teraźniejszości; Droga rymu; Rytm nowoczesny; Poezja ciała; Kamedułom sztuki; Sztuka a proletarjat; Futuryzm; Teatr na wawelskim dziedzińcu; O nowy gest w teatrze; Czysta forma w teatrze, Bliska nam część I-sza „Dziadów"; Książę Niezłomny na placu; O kinie i radju; Nowe formy w drukarstwie; Polemiki i in.); Naprzykład (1931, poemat w 4 rozdziałach); Skoro go niema (1933, utwór teatralny w trzech aktach); Stary mąż młodej żony (1934, o „Mazepie" Słowackiego; odb. z „Czasu"); Poematy (zbiór, 1935; zbiorowe wydanie poezyj, ze zmianami w tekście i w układzie graficznym, z ważną przedmową autora). W czasopismach m. in.: O krótkościach i skróceniach (Prz. Wsp. 1931, 110, str. 472—477); artykuły w „Czasie" 1935. Zapowiedział powieść, nad którą pracuje (dwa tomy napisane, całość obliczona na 5 tomów), zbiór artykułów o poezji, studjum o Mickiewiczowskiem 44. — Z literatury o P.: Wywiady: Głos Narodu, 1929, 122 (Marjan Czuchnowski: W ambasadzie awangardy); Literarní Noviny, Praha 1931, 21 (o przełomowem znaczeniu „Zwrotnicy" i stosunku do „Skamandra"); Wiad. Lit. 1931, 393 (Marjan Piechal: Skonfiskowany poemat). — Karol Irzykowski: „Burmistrz marzeń niezamieszkanych" (Wiad. Lit. 1931, 366, i w „Słoniu wśród porcelany", 1934. str. 265—284); Skoro go niema (Pion, 1934, 27). — Anatol Stern: „A" (Almanach Nowej Sztuki, 1924, 2). — Jan Brzękowski: Poezja integralna, 1933; Talmudystom Peipera (Gazeta Artystów, 1935, 17). — Jan Nepomucen Miller: Zwiotczałe usta (Wiad. Lit. 1926, 114; odpowiedź Peipera w Gaz. Lit. 1926, 4). — Adam Polewka: Nowe usta (Gaz. Lit. 1926, 1). — Juljan Przyboś: Uwagi o nowej liryce (Pion, 1935, 67). — Marjan Czuchnowski: Wgląd awangardy (Rob. 1933, 260, 261, 266, 267, 269, 270, 274, 275, 284, 285, 295 i 297). — Włodzimierz Lewik: o poetyce Peipera (Pam. War. 1930, VII, str. 92—93). — Marjan Piechal: Twórcze

podstawy nowego rymowania (Pam. War. 1930, IX, str. 139—140). — Stefan Napierski: Poezja t. zw. „Nowej Sztuki“ (Wiad. Lit. 1924, 11); Astronom w mrowisku (Raz — ib. 1929, 282); Poezja społeczna (ib. 1932, 449). — Janusz Herlaine: „Raz“ (Świat, 7. IX. 1929). — Stefan Kołaczkowski: w uzupełnieniu do Lit. Feldmana, VIII wyd. 1930, str. 664. — Leon Pomirowski: Nowa Literatura, 1933, str. 37—38. — Stanisław Adamczewski: Skoro go niema (Rocznik Lit. II, str. 57—58). — Wojciech Natanson: Chwyty i zachwyty, 1934. — Karol W. Zawodziński: „A“ (Prz. War. 1924, 34—35, str. 206—207); o poetyce Peipera (Pam. War. 1930, VI, str. 104—106; por. wyżej: Lewik i Piechal); Pegaz, to nie samochód bezkołowy (Skam. 1935, 57, str. 6—25). — Jan Kott: Drogi awangardy poetyckiej w Polsce (Prz. Wsp. 1935, 161, str. 398—407). — Zbigniew Grabowski: Poezja pod Wawelem (Tyg. Ill. 1935, 4). — Kazimierz Czachowski: Z Kolegjum wykładów naukowych (Czas, 1929, 146); Z katedry i z życia (Tędy — ib. 1931, 26); Z życia literackiego w Krakowie (Tyg. Ill. 1933, 28); Naprzykład (Czas, 1931, 156); Skoro go niema (Gaz. Pol. 1933, 334); Polska poezja awangardowa (Polska Zach. 1935, 267 i 274); O poezji T. P. (Czas, 1935, 287).

Słonimski Antoni (pseud. Pro-Rok) ur. 15. X. 1895 w Warszawie. syn lekarza, z rodziny żydowskiej, oddawna przejętej kulturą polską, a mogącej się pochlubić pokrewieństwem z Abrahamem Sternem, ongi przez Staszica wprowadzonym na członka warszawskiego Tow. Przyjaciół Nauk. Por. S-go: Wspomnienie (o dziadku — Wiad. Lit. 1928, 244). Studja malarskie w Monachjum i Warszawie. Pierwsze utwory satyryczne w „Sowizdrzale“. Współtwórca „Pikadora“ (ob. S-go: Historja „Pikadora“ — Wiad. Lit. 1926, 155—156) i „Skamandra“. Współpraca w „Pro Arte“, „Kurjerze Polskim“ (w roku 1920 kierownictwo działu literacko-artystycznego), „Wiadomościach Literackich“ (recenzje teatralne i feljetony tygodniowe). Głośna recenzja teatralna o „Śnie srebrnym Salomei“ Słowackiego (Wiad. Lit. 1926, 143; polemika ib.: Leon Pomirowski — 144, Słonimski — 145, Irzykowski, Pomirowski, Miller — 146, głosy prasy — 150). Osobno wydał: S o n e t y (1918); Facecje republikańskie (1919, utwory satyryczne, razem z Janem Lechoniem); C z a r n a w i o s n a (1919, poemat, cały nakład skonfiskowany); H a r m o n j a (1919, wieniec sonetów); P a r a d a (1920, poezje); W y c i e c z k i o s o b i s t e (1921, utwory satyryczne, teatralja i in.); T e a t r w w i ę z i e n i u (1922, powieść); G o d z i n a p o e z j i (1923); D i a l o g o m i ł o ś c i o j c z y z n y (między Josephem a Stefanem, 1923); D r o g a n a W s c h ó d (1923, poezje); T o r p e d a c z a s u (1924, powieść); Z d a l e k i e j p o d r ó ż y (1926, poezje); P o d Z w r o t n i k a m i (1926, wrażenia z podróży); O d z i e c i a c h, w a r j a t a c h i g r a f o m a n a c h (1927, feljetony); W i e ż a B a b e l (1927, dramat w trzech aktach wierszem; wystaw. w Teatrze Polskim w Warszawie, 1927); O k o w o k o (1928, poemat); M ę t n e ł b y (1928, feljetony); W i e r s z e z e b r a n e (1929, z opuszczeniami); M o j e w a l k i n a d B z d u r ą (1932, feljetony); M o j a p o d r ó ż d o R o s j i (1932; przekłady chorw. 1933, franc. 1934); H e r e t y k n a a m b o n i e (1934, feljetony); O k n o b e z k r a t (1935, poezje). Wystawił na scenie: M u r z y n w a r s z a w s k i (komedja w 3-ch aktach, 1928; druk. w „Skamandrze“, 1935, 58, 59 i 60); L e k a r z b e z d o m n y (sztuka w 3-ch aktach, 1931); R o d z i n a (komedja w 3-ch aktach, 1934; druk. w Wiad.

Lit. 1934, 540; przekład czeski 1934). — Z literatury o S-im: Wywiady: Wiad. Lit. 1926, 106 (odpowiedź na ankietę: Jak się uczył); 1926, 141 (o „Wieży Babel"); 1927, 205 (odpowiedź na ankietę: Co zawdzięcza literaturom obcym); 1935, 608 (Adam Galis: Oko w oko z A. S.). — Ostap Ortwin: Godzina poezji i Droga na Wschód (Przeg. War. 1924, 33, str. 415—421). — Wilam Horzyca: Droga na Wschód (Wiad. Lit. 1924, 1). — Jan Stur: Na przełomie, 1922, str. 93—95, 113—114 i 198. — K. W. Zawodziński: A. S. (Prz. Wsp. 1932, 117, str. 94—107); Poeta naprawdę (Pion, 1935, 14; por. Wacław Kubacki: Pozycja pionowa i pozioma — Gaz. Pol. 1935, 112); Okno bez krat (Rocznik Lit. III, str. 29—32). — Leon Piwiński: Teatr w więzieniu (Prz. War. 1922, 4, str. 118); Dialog między Josephem a Stefanem (ib. 1923, 23, str. 259); Wiersze z podróży do Ziemi Świętej (ib. 26, str. 259); Torpeda czasu (ib. 1924, 31, str. 109). — Marja Dąbrowska: O. A. S-im słów kilka (Wiad. Lit. 1926, 134). — Anatol Stern: Oko w oko (ib. 1928, 252); Serca poetów (Kur. Pol. 1922, 354). — Zygmunt Szweykowski: Teatr w więzieniu (Książka, 1922, str. 102—103). — Karol L. Krzewski: Teatr w więzieniu (Droga, 1922, 2). — Stanisław Baczyński: Losy romansu, 1927, str. 140—146. — Emil Breiter: Teatr w więzieniu (Skam. 1921, 14—15); Rodzina (Wiad. Lit. 1934, 529). — Jarosław Iwaszkiewicz: S. jaki nam nie wróci (Wiad. Lit. 1930, 348). — Jerzy Ronard-Bujański: Nowoczesny dramat polski (Nowa Ref. 1927 241). — Jerzy Hulewicz: Uwagi o „Wieży Babel" (Gaz. Lit. 1927, 35). — Stefan Kołaczkowski: w uzupełnieniu do Lit. Feldmana, VIII wyd., 1930, str. 642, 659—660 i 671. — Tymon Terlecki: A. S. Profil pisarza (Słowo Pol. 1932, 271); Lekarz bezdomny (ib. 273 i 275). — Jerzy Stempowski: Słonimski koło „złotego środka" (Na marginesie „Lekarza bezdomnego" — Wiad. Lit. 1931, 366). — Irena Krzywicka: Wieża Babel (Wiad. Lit. 1927, 178); Kontrola współczesności (Moje walki nad Bzdurą — Wiad. Lit. 1931, 410). — Władysław Zawistowski: Wieża Babel (Wiad. Lit. 1927, 178); Rodzina (Pion, 1934, 15); Opozycja teatralna p. A. S-go (ib. 1935, 96). — Jan Lechoń: Murzyn warszawski: (Pam. War. 1929, IV, str. 182—183). — Boy-Żeleński: Flirt z Melpomeną, VIII, 1929, str. 21—30 (Wieża Babel), 253—261 (Murzyn warszawski; X, 1932, str. 125—131 (Lekarz bezdomny); Ludzie i bydlątka, 1933, str. 40—43 (Murzyn warszawski); Reflektorem w serce, 1934, str. 110—113 (Lekarz bezdomny), 263—269 (Rodzina). — Leon Pomirowski: Nowa Literatura, 1933, str. 54—57 i 300—303. — Karol Irzykowski: Generałowi Słonimskiemu ku rozwadze (Rob. 1931, 432; polemika ib. 438 i 439); Uwagi o „Rodzinie" (Pion, 1934, 22; Rocz. Lit. III, str. 65—68). — Stefan Kawyn: Sceptyk o „Lekarzu bezdomnym" (Lwow. Wiad. Muz. i Lit. 1933, 70). — Wieczór dyskusyjny o „Rodzinie" (Wojciech Natanson — Czas, 1934, 27). — Antoni Chocieszyński: Biała gorączka (o kronikach tygodniowych — Kur. Pozn. 1929, 569). — Artur Schroeder: Moje walki nad Bzdurą (Czas, 1931, 290). — Eugenjusz M. Schummer: Pamflety S-go (Dwutyg. Lit. 1932, 5). — J. E. Skiwski: Heretyk na ambonie (Pion, 1934, 20). — Stanisław Furmanik: Moja podróż do Rosji (Rocz. Lit. I, str. 207—208). — Kazimierz Czachowski: Z polskiej twórczości dramatycznej (Czas, 1928, 64); Wiersze zebrane (ib. 1929, 16).

Szaniawski Jerzy, ur. 1887. Gospodaruje na wsi w Zegrzynku koło Serocka nad Narwią. Pierwsze nowele w „Kurjerze Warsz." 1912. W roku 1930 odznaczony państwową nagrodą literacką za „Adwo-

kata i róże". Od 1933 Akademik Literatury. Wystawił na scenie dramaty: Murzyn (Teatr Polski w Warszawie, 17. V. 1917); Papierowy kochanek (w Reducie, 1920); Ewa (w teatrze lwowskim, 1921); Lekkoduch (w teatrze warsz. 1923); Ptak (Teatr Rozmaitości w Warszawie, 22. XII. 1923; przekłady niem., flam.); Żeglarz (Teatr Narodowy w Warszawie, 6. XI. 1925); Adwokat i róże (Teatr Nowy w Warszawie, 18. I. 1929; przekłady łotewski, czeski, niem., ang., szwedzki, włoski; recenzje londyńskie ob. Titwillow: w Anglji o Polsce — Wiad. Lit. 1934, 549); Fortepian (Teatr Narodowy w Warszawie, 10. I. 1932; przekład niem.); Most (Teatr Narodowy w Warszawie, 1933; przekład łotewski, 1935); Krysia (Teatr Narodowy w Warszawie, marzec 1935). Wydał osobno utwory powieściowe: Miłość i rzeczy poważne (1924); Łgarze pod Złotą Kotwicą (1928); tom dramatów: Adwokat i róże. Żeglarz. Ptak. (1930). — O S-im: Jan Lorentowicz: Lit. pol. od r. 1863, 1932, str. 413—414; Współczesny teatr polski, 1935, II, str. 263—282. — Władysław Rabski: Teatr po wojnie, 1925, str. 59—62, 189—193 i 214—217. — Wacław Grubiński: W moim konfesjonale, 1925, str. 187—194. — Boy-Żeleński: Flirt z Melpomeną, II, 1921, str. 12—17; IV, 1924, str. 306—310; VI, 1926, str. 194—199; IX, 1930, str. 14—20; Okno na świat, 1932, str. 162—168; Ludzie i bydlątka, 1933, str. 216—222. — Wiktor Piotrowicz: W nawiasie literackim, 1930, str. 224—231. — Zygmunt Wasilewski: Poeci i teatr, 1929, str. 195—199. — Marjan Szyjkowski: Współczesna literatura polska, 1923, str. 524—525. — Stanisław Lam: w uzupełnieniu do Lit. Feldmana, VII wyd., 1923, str. 553. — Stefan Kołaczkowski: w uzupełnieniu do Lit. Feldmana, VIII wyd., 1930, str. 672—673. — Leon Pomirowski: Nowa Literatura, 1933, str. 292—297. — Jan Lechoń: Pam. War. 1929, IV, str. 183—184. — Stanisław Miłaszewski: J. S. (Teatr, 1931, 5). — A. G. Siedlecki: J. S. (Kur. War. 1930, 333). — Lucjan Komarnicki: Ewa (Prz. War. 1922, 4, str. 135—136). — Juljusz Kaden-Bandrowski: Lekkoduch (Prz. War. 1923, 20, str. 253). — Aniela Gruszecka: Lekkoduch i Ptak (Prz. War. 1923, 23, str. 271 i 1924, 39, str. 415—416). — Wiktor Brumer: Lekkoduch (Prz. Wsp. 1923, 12, str. 150—151). — Władysław Zawistowski: Fortepian (Rocznik Lit. I, str. 335—336). — Karol Irzykowski: Most (Rocznik Lit. II, str. 60—61). — Antoni Słonimski: Adwokat i róże, Fortepian, Most (Wiad. Lit. 1929, 266; 1932, 421; 1933, 479). — Tadeusz Makowiecki: o wydaniu dramatów (Pam. War. 1930, VII, str. 73—78). — J. E. Skiwski: Szaniawski w książce (Tyg. Ill. 1930, 46). — Henryk Drzewiecki: Sz. jako nowelista (Wiad. Lit. 1928, 217). — Kazimierz Czachowski: J. S. (IKC. 1930, 256 dod.; program Teatru Miejskiego w Krakowie z 19. I. 1935; Polska Zachodnia, 1935, 40).

Tuwim Juljan, ur. 13. IX. 1894 w Łodzi, ze skromnej rodziny urzędniczej (ob. wywiad Ireny Hellman: Wpływ epoki i środowiska na indywidualność — Czas, 1935, 131; J. T.: Wspomnienia o Łodzi — Wiad. Lit. 1934, 560; Majn kindhajt yn Lodz — Il. Pojl. Manczester, Łódź 1930, III—IV; „Dziady" i dzieciństwo — Wiad. Lit. 1925, 55). Tamże gimnazjum rosyjskie, które wyrobiło w nim zamiłowanie do klasyków rosyjskiej poezji. Pierwszy wiersz napisał w roku 1911. Z wierszy najwcześniejszych (1912—1913) — Głos Pol. 1928, 92 i 98. Od 1916 na wydziale prawnym uniwersytetu warszawskiego. Współpraca w „Pro Arte". Współtwórca „Pikadora" ... T.: Nasz pierw-

szy wieczór, 29. XI. 1918 — Wiad. Lit. 1926, 155—156) i „Skamandra". Z powodu wiersza: Wiosna w mieście, wydrukowanego w „Pro Arte" 1918 głośna polemika wśród młodzieży uniwersyteckiej (ob. „Pro Arte" 1918, 11) i w prasie warszawskiej (ob. Wojna o „Wiosnę" Tuwima — Wiad. Lit. 1928, 228). Współpraca w warszawskich teatrzykach rewjowych. Prace przekładowe i adaptacyjne dla teatru, m. in. „Ptaki" Arystofanesa, „Płaszcz" Gogola, „Intryga i miłość" Schillera. Zamiłowania bibljofilskie (zbiory osobliwości drukowanych, m. in. o szczurach, o czarach i czartach, o pijaństwie i t. p.). Studja nad językiem i formalnemi zagadnieniami poezji. W roku 1928 otrzymał nagrodę literacką miasta Łodzi. Osobno wydał: a) utwory poetyckie: Czyhanie na Boga (1918); Sokrates tańczący (1920); Siódma jesień (1922, wybór wierszy z lat 1912—1921); Wierszy tom 4 (1923); Słowa we krwi (1926); Wiersze zebrane (1928); Rzecz czarnoleska (1929); Biblja Cygańska i inne wiersze (1933): b) wiersze satyryczne: Rewolucja w Niemczech (1919); Jarmark rymów (1934); c) przekłady poetyckie: Konstanty Balmont i Walery Briusow: Liryki: (1921); Włodzimierz Majakowski: Obłok w spodniach (1923); Słowo o wyprawie Igora (1928, z wstępem i objaśnieniami Aleksandra Brücknera); Aleksander Puszkin: Jeździec Miedziany (1932, ze studjum Wacława Lednickiego); d) antologje: Czary i czarty polskie oraz Wypisy czarnoksięskie (1924); Antologja polskiej parodji literackiej (1927); Polski słownik pijacki i antologja bachiczna (1935). Nadto rzeczy pomniejsze: Czarna msza (1925); A to pan zna (1925), Tajemnice amuletów i talizmanów (1926), Tysiąc dziwów prawdziwych (1926); przekłady: Leon Monosson: Ostatnie ukochanie, Jacques Cazotte: Djabeł zakochany (1925). W czasopismach: przekłady z Puszkina i innych poetów rosyjskich — Skamander, Wiad. Literackie; Manifest powszechnej miłości (Walt Whitman) — Pro Arte 1917, 8; Gawędy o starych książkach — Pani, 1923, 3 i 4—5; O istocie poezji — Wiad. Lit. 1924, 45; Czterowiersz na warsztacie — Wiad. Lit. 1934, 574 (o pracy poety i tłumacza); tamże inne artykuły. Osobno wydany czeski przekład wyboru poezyj: Básně (1930). — Z literatury o T-ie: Wywiady: Nasz Przegląd, 1924, 6 (O stosunku do sprawy żydowskiej; ob. Przeg. War. 1924, 32, str. 286—287); Wiad. Lit. 1926, 108 (odpowiedź na ankietę: Jak się uczył); 1926, 109; Gaz. Lit. 1927, 27 (Roman Brandstaetter); Kultura, 1932, 7; Dwutyg. Lit. 1932, 5 (Aleksander Janta-Połczyński); Wiad. Lit. 1933, 515 (odpowiedź na ankietę o stosunek do Rosji Sowieckiej); Tyg. Ill. 1933, 12 (Adam Galis). — Wilam Horzyca: Wędrówki Everymana. Rzecz o poezji J. T-a (Skam. 1923, nra 29—30 i 34—36). — Wilhelm Feldman: Współcz. lit. pol. VIII wyd. 1930, str. 599—602 (tamże uzupełnienie Stefana Kołaczkowskiego, str. 647, 656—658 i 680). — Stanisław Lam: uzupełnienie do VII wyd. Lit. Feldmana, 1923, str. 536—537. — Marjan Szyjkowski: Współcz. lit. pol. 1923. str. 600—603. — Tadeusz Sinko: W pogoni za nową poezją (Czyhanie na Boga — Maski, 1918, 26 i 27); Hellada i Roma w Polsce, 1933, str. 372—374. — Jan Stur: Na przełomie, 1922, str. 86—91, 99—100 i 102—103. — Tytus Czyżewski: Pierwszy polski futurysta? (A propos odczytu red. E. Haeckera o J. T-ie — Goniec Krak. 1919, 96). — Zygmunt Kisielewski: Czyhanie na Boga (Rob. 1919, 17). — Adam Fischer: Nowe drogi poezji polskiej (Wiek Nowy, 1919, 5353). — Anatol Stern: Serca poetów (Kur. Pol. 1922, 354). — Emil Breiter: Siódma jesień (Skam. 1922, XVI, 42—44). — Władysław Kozicki: Między Hymetem

a kabaretem (4 tom poezyj — Słowo Pol. 1923, 28). — Stefan Kołaczkowski: Siódma jesień (Prz. War. 1921, 3, str. 388). — Ostap Ortwin: Wierszy tom 4 (ib. 1923, 21, str. 388—393). — Jan Lorentowicz: Nowa poezja polska (Świat, 1925, 15); J. T. (Prawda, 1929, 3). — Władysław Broniewski: Słowa we krwi (Wiad. Lit. 1926, 131). — Czesław Jankowski: T. w Wilnie (Słowo, 1927, 115). — Stanisław Cywiński: J. T. (Dz. Wil. 1928, 105). — Jan Dąbrowski: J. T. (Rob. 1928, 132). — Jan Lechoń: J. T. (Kur. Por. 1928, 122). — Czesław Latawiec: J. T. (Życie Lit. 1928, 3). — Juljusz Grot: T. Rzecz o siwiejącym poecie (Głos Lit. 1929, 20). — Karol W. Zawodziński: Słowa we krwi (Prz. Wsp. 1928, 69, str. 152—159); Pod auspicjami Kochanowskiego i Norwida (Wiad. Lit. 1929, 309); Rzecz czarnoleska (Świat Książki, 1929, 6); Biblja cygańska (Rocznik Lit. I, str. 41—42); Jarmark rymów (ib. III, str. 32—34; Nowa Książka, 1934, 8); Słowo o wyprawie Igora (Wiad. Lit. 1928, 233); „Jeździec Miedziany“ Puszkina (Prz. Wsp. 1932, 122, str. 527—534). — Juljusz Kaden-Bandrowski: Pióro, miłość i kobieta, 1931, str. 60—62. — Karol Hubert Rostworowski: O uzdrowienie literatury polskiej (Polonia, 1931, 1876). — Tymon Terlecki: Wiek męski poezji T-a (Rzecz czarnoleska — Słowo Pol. 1930, 32). — Stefan Napierski: Dramat poety (Biblja cygańska — Wiad. Lit. 1933, 497). — Leon Pomirowski: Nowa Literatura, 1933, str. 48—51. — Irena Krzywicka: Jarmark rymów (Wiad. Lit. 1934, 566). — Sergjusz Kułakowski: Słowo o pułku Igora (Głos prawdy tyg. 1928, 246). — Władysław Chodasiewicz: „Jeździec Miedziany“ po polsku (Wiad. Lit. 1934, 543). — Jan St. Bystroń: Czary i czarty (Prz. Wsp. 1924, 32, str. 473—477). — Aleksander Brückner: Polski słownik pijacki (Wiad. Lit. 1935, 583). — Juljan Krzyżanowski: Polski słownik pijacki (Nowa Książka, 1935, 3). — Stanisław Rogoż: Słownik pijacki (Tyg. Ill. 1935, 9). — Stanisław Wasylewski: Świst — drżyst! (Polski słownik pijacki — Gaz. Pol. 1935, 16). — Roman Dyboski: Modern Polish Lit. 1924, str. 129. — J. Kleiner: Die Polnische Lit. 1929, str. 101. — A. Wyleżyńska: Jeunes Poètes Polonais, 1926. — Kazimierz Czachowski: Wiersze zebrane (Czas, 1928, 167); Rzecz czarnoleska (ib. 1929, 17); „Jeździec Miedziany“ Puszkina (ib. 1932, 195); Od Norwida do Tuwima (ib. 1933, 35 i 41); Biblja Cygańska (Gaz. Pol. 1933, 69); Jarmark rymów (ib. 1934, 174).

Wierzyński Kazimierz, ur. 26. VIII. 1894 w Drohobyczu, syn naczelnika stacji kolejowej. Praca w konspiracyjnych organizacjach uczniowskich, początkowo w t. zw. narodowej, później w zarzewiackiej. Studja uniwersyteckie na wydziale filozoficznym w Krakowie, Wiedniu, Lwowie i Warszawie. Podczas wojny w Legjonie Wschodnim kapralem, po jego rozwiązaniu w wojsku austrjackiem od zwykłego szeregowca. Pod Kraśnikiem dostał się do niewoli rosyjskiej, pobyt w obozie jeńców w Riazaniu. W roku 1918 powrót przez Kijów do Warszawy. Współtwórca „Pikadora“ i „Skamandra“. Podróże po Europie i Ameryce. Wiersze zaczął pisać za czasów gimnazjalnych (w 12-tym roku życia studjum geograficzne o Marokku na podstawie tylko atlasu). Ob. odpowiedź na ankietę: Wpływ epoki i środowiska na indywidualność (Czas, 1935, [illegible]). Redagował warszawski „Przegląd Sportowy“; od 29. XI. 1931 do 29. V. 1932 tygodnik poświęcony twórczości i krytyce „Kultura“ (27 numerów). Od 1934 recenzent teatralny „Gazety Polskiej“ (tamże drukuje nowe wiersze). W roku 1925 otrzymał nagrodę Polskiego

Towarzystwa Wydawców Książek. Osobno wydał: Wiosna i wino (1919); Wróble na dachu (1921); Wielka Niedźwiedzica (1923; tu poezje z lat 1914—1918); Pamiętnik miłości (1925); Laur olimpijski (1927; w roku 1928 odznaczony pierwszą nagrodą międzynarodową IX-tej Olimpjady w Amsterdamie; przekłady niem. 1928, rosyj. 1929, włoski 1929, franc. 1930); Utwory zebrane (1929); Rozmowa z puszczą (1929); Pieśni fanatyczne (1929); Granice świata (1933, opowiadania; ob. wywiad Adama Galisa — Tyg. Ill. 1933, 11); Gorzki urodzaj (1933). — Z literatury o W-im: Wilam Horzyca: Wiosna i wino (Pro Arte, 1919, 6); Ku ciszy serca (Pamiętnik miłości — Wiad. Lit. 1925, 77). — Jan Stur: Na przełomie, 1922, str. 91—92 i 100—101. — Stefan Kołaczkowski: Wiosna i wino i Wróble na dachu (Prz. War. 1921, 3, str. 386—388); uzupełnienie do VIII wyd. Lit. Feldmana, 1930, str. 647 i 659. — Stanisław Lam: uzupełnienie do VII wyd. Lit. Feldmana, 1923, str. 537—539. — Wacław Grubiński: Wiosna i wino (Kur. Por. 1919, 175). — Tadeusz Sinko: Wiosna i wino (Czas, 1919, 241); Wróble na dachu (Książka, 1922, str. 51); Hellada i Roma w Polsce, 1933, str. 374, 375—376 i 379—380. — Stefan Papée: K. W. (Promień, Poznań 1921, 1); Nowe Wici, 1926, 3. — Jan Parandowski: K. W. (Gaz. Por. 1921, 6174). — Anna Ludwika Czerny: K. W. (Kur. Lwow. 1921, 300). — Jan Lorentowicz: Nowa poezja polska (Świat, 1925, 15). — J. N. Miller: O władzę nad światem (Wiad. Lit. 1927, 23); Na gruzach Grenady, 1933, str. 105—110. — Wincenty Rzymowski: K. W. (Pam. War. 1930, IV—V, str. 35—55); Elan vital na greckim pomniku. K. W. w nowych granicach świata (Wiad. Lit. 1930, 351). — Jerzy Liebert: Fanatyk urody życia (Wiad. Lit. 1930, 342). — Tymon Terlecki: Zbuntowany apologeta życia (Pieśni fanatyczne i Rozmowa z puszczą — Słowo Pol. 1930, 81). — K. W. Zawodziński: K. W. (Prz. Wsp. 1932, 118, str. 218—228); Słodkie ziarnka „Gorzkiego urodzaju" (Pion, 1934, 28); Gorzki urodzaj (Rocznik Lit. II, str. 39—40). — Leon Pomirowski: Nowa Literatura, 1933, str. 51—54 i 235—238. — Stefan Napierski: W. po francusku (Wiad. Lit. 1930, 355); Gorzki urodzaj (ib. 1934, 543). — Karol Husarski: Droga poetycka K. W-go (Wiedza i Życie, kwiecień 1934, str. 313—322). — Józef Opieński: W. w Ameryce (Wiad. Lit. 1929, 288). — Tadeusz Mitana: W. w Ameryce (ib. 298). — Leon Piwiński: Granice świata (Wiad. Lit. 1933, 490; Rocznik Lit. I, str. 65—67). — Emil Breiter: Ciemne podziemia (Granice świata — Wiad. Lit. 1933, 482). — A. St. Mágr: Granice świata (Prager Presse 8. I. 1933). — Franck L. Schoell: Casimir W. conteur (L'Europe Centrale, 4. XI. 1933). — Jan Topass: K. W. (Pol. Litt. 1934, 89). — J. Kleiner: Die Polnische Lit. 1929, str. 101. — A. Wyleżyńska: Jeunes Poètes Polonais, 1926. — Kazimierz Czachowski: Laur olimpijski (Lwow. Wiad. Muz. i Lit. 1928, 27); Poeta-laureat IX Olimpjady (Czas, 1928, 182); Utwory zebrane (ib. 1929, 8); Rozmowa z puszczą i Pieśni fanatyczne (ib. 1929, 170); Zniesione placówki kulturalne (Po zamknięciu „Kultury" — ib. 1932, 157); Granice świata (ib. 1933, 6; Lwow. Wiad. Muz. i Lit. 1933, 71); Gorzki urodzaj (Czas, 1934, 1).

Wiktor Jan, ur. 1. XI. 1890 w Radomyślu nad Sanem (gdzie dotąd mieszka brat pisarza, a dla uczczenia autora główny plac miejski ochrzczono jego nazwiskiem). Gimnazjum w Dębicy, w tych latach czynny udział w tajnych stowarzyszeniach młodzieży

(zwłaszcza Promieniści). Dwa lata na wydziale medycznym we Lwowie, potem na filozofji w uniwersytecie krakowskim. Dalsze studja przerwane z powodu gruźlicy płuc. Dłuższe pobyty zdrowotne w roku 1913 w Szwajcarji i we Włoszech, później w Szczawnicy, która naprzemian z Krakowem jest dotąd stałem miejscem jego zamieszkania. Pierwszy artykuł drukowany w roku 1913: recenzja o „Kryjakach" Wielopolskiej. Od roku 1913 artykuły i utwory nowelistyczne w „Il. Kuryerze Codziennym" i w innych pismach krakowskich, lwowskich, wielkopolskich, amerykańskich. Używał rozmaitych pseudonimów: Stach Płomień, Stach Szaruga, Jawór, Jawir, Jan Zarański, Zasański i in. Był to okres w życiu pisarza bardzo ciężki (ob. wywiad Romana Brandstaettera: U doskonałego prozaika — Wiad. Lit. 1927, 185). W roku 1928 podróż po Francji dla studjów nad polską emigracją robotniczą (ob. wywiad Witolda Zechentera: Prawda o emigracji polskiej we Francji — IKC, 1929, 304; powieść: Wierzby nad Sekwaną). Zwiedził Czechosłowację, Słowaczyznę (ob. reportaże w IKC), Śląsk Opolski (reportaże w IKC i w „Prosto z Mostu"), tereny Małopolski dotknięte powodzią 1934 roku (reportaże w IKC i w „Gazecie Polskiej"). Często zabiera głos w rozmaitych sprawach społecznych, jak powyższe, jakoteż w sprawie wywozu dzieł sztuki z Polski i ich ochrony (Wiad. Lit. 1927, 202; 1928, 216, 244, 249), na temat zagadnień obecnego życia na wsi (IKC) i in. Ostatnio szczegółowo badał polskie szkolnictwo powszechne (ob. Pochwała polskiej szkoły — Pion, 1934, 32; artykuły w „Gazecie Polskiej"; powieść „Orka na ugorze"). Reportaże z życia górali szczawnickich w „Tyg. Illustr." i w IKC, 1935. O twórczości ludowej na Orawie — w „Ziemi" 1931, 8, 9 i 10 (i odb.). Otrzymał w roku 1931 nagrodę Związku Zawodowego Literatów Polskich w Krakowie. Osobno wydał: Oporni (1919, opowieści z Podlasia); Przez łzy (1923); Burek (1925); Legendy o Grajku Bożym (1925); Srogi pies i sentymentalny zając (1928); Tęcza nad sercem (1928, II wyd. 1932; przekład niem. 1930; por. Tadeusz Sinko: Niemiecki sukces powieści J. W. — IKC, 1931, 30; wyjątki z recenzyj niemieckich przytacza Alfred Jesionowski: O tegoroczną nagrodę literacką Krakowa — Polska Zach. 1935, 18); Gołębie przy kościele (1929); Czarna Rózia (1932; dawniej napisana); Eros na podwórzu (1932; niektóre nowele z tego zbioru tłum. na włoski i inne języki w czasopismach zagranicznych); Zwarjowane miasto (1931, powieść); Wierzby nad Sekwaną (1933, 2 tomy, powieść); Orka na ugorze (1935, powieść; wydana na jesieni 1935, przeto nieobjęta niniejszym Obrazem; por. Kazimierz Czachowski: Nowa powieść J. W. — Polska Zach. 1935, 183, przed drukiem powieści w odcinku tego dziennika; Alfred Jesionowski: Proces Biela — Prosto z Mostu, 1935, 44). — Z literatury o W-e: Wywiady: Witold Zechenter (Gaz. Lit. 1927, 29); Marjan Czuchnowski (Głos Narodu, 1929, 25); H. Robliczkówna: U źródła twórczości J. W. (Kur. Lwow. 1931, 4, 260). — Marja Jehanne - Wielopolska: Książka o zaginionej wspólnocie (Burek — Wiad. Lit. 1925, 72). — Józef Birkenmajer: J. W. (Tęcza, 1928, 41); Litościwy znawca zwierząt (Kur. Pozn. 1929, 157); Poeta serca (Gaz. Lit. 1932, 8). — Rajmund Bergel: Tęcza nad sercem (Polonia, 1929, 1672); Apostoł franciszkańskiego miłosierdzia (Kur. Pozn. 1929, 239); Zwarjowane miasto (Myśl Narod. 1931, 25). — Leon Piwiński: Przez łzy (Prz. War. 1923, 17, str. 261); Zwarjowane miasto (Wiad. Lit. 1931, 414); Wierzby nad Sekwaną (ib. 1933, 525; Rocz. Lit. II, str. 99—100); Czarna Rózia i Eros

na podwórzu (Rocz. Lt. I, str. 85—86). — Stefan Kołaczkowski: w uzupełnieniu do VIII wyd. Lit. Feldmana, 1930, str. 639—640. — Jan Lorentowicz: Lit. pol. od r. 1863, 1932, str. 394 — J. E. Płomieński: Zwarjowane miasto (Szukanie współcz. 1934, str. 33—43). — Leon Pomirowski: Nowa Literatura, 1933, str. 226—227; Wierzby nad Sekwana (Pion. 1933, 8). — Henryk Drzewiecki: Srogi pies i sentymentalny zając (Wiad. Lit. 1928, 234). — Aniela Gruszecka: Zwierzęta w powieściach p. J. W. (Prz. Wsp. 1932. 126, str. 118—124). — Stanisław Baczyński: Zwarjowane miasto (Polonista, styczeń 1932, str. 103). — J. E. Skiwski: Zwarjowane miasto (Kur. Pozn. 1931, 181; Tyg. Ill. 1931, 37); Inferioritaets kompleks (Pion, 1934, 34). — Karol Irzykowski: Głosuję na W-a (Pion, 1934, 17; podobnie Pola Gojawiczyńska w „Gazecie Pol." 1934). — J. St. Koryński: J. W. (Polska Zach. 1928, 299). — A. St. Mágr: Tęcza nad sercem (Prager Presse, 25. I. 1929). — O. F. Battaglia: Tęcza nad sercem (Germania, 1931, 217). — Kazimierz Czachowski: Na drogach ducha (Gołębie przy kościele (Tyg. Ill. 1929, 33); Srogi pies i sentymentalny zając (Czas, 1928, 165); Tęcza nad sercem (ib. 1929, 20); J. W. (IKC, 1930, 347, dod.); Zwarjowane miasto (Czas, 1931, 66); Czarna Rózia i Eros na podwórzu (Czas, 1932. 110; Kultura, 1932, 22); Powieść emigracyjna (Czas, 1933, 186 i 239; Wieś, czerwiec 1934); U J. W. w Szczawnicy (IKC, 1934, 144); W siedzibie J. W. (Polska Zach. 1934, 156); U J. W. w Szczawnicy (IKC, 1934, 144); W siedzibie J. W. (Polska Zach. 1934, 156); U J. W. (Gaz. Pol. 1935, 43); List ze Szczawnicy (Czas, 1934, 146); Co to J. W. znaczy (Prosto z Mostu, 1935, 9); J. W. (Polska Zach. 1935, 176).

Witkiewicz Stanisław Ignacy, ur. 1885 w Warszawie, syn Stanisława (o nim ob. tom I niniejszego Obrazu). Dziecko było wątłe i chorowite aż do późnego chrztu, do którego trzymali go Sabała z Heleną Modrzejewską w Zakopanem. Studja malarskie w Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie i Monachjum. Wcześniejsze prace malarskie w rodzaju naturalistycznym, od którego skrajny zwrot do czystej formy. Kompozycje w tym ostatnim stylu uważa autor za najlepsze swe dzieła artystyczne. Liczne portrety „psychologiczne" w rozmaitych typach, od naturalistycznego do skrajnie wizjonerskiej deformacji (ob. broszurę: Regulamin Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz", Warszawa 1932). Wojna zastała go w Australji, skąd w roli sekretarza znakomitego etnologa polskiego Bronisława Malinowskiego, prof. uniwersytetu londyńskiego, miał uczestniczyć w wyprawie naukowej dla badań nad plemionami ludożerców na Nowej Gwinei, ale pod wpływem nastrojów chwili powziął decyzję wstąpienia do wojska na froncie przeciwniemieckim. W tym celu udał się do Rosji i został wcielony do pułku gwardyjskiego. W randze oficerskiej przebył obie rewolucje, poczem powrócił do kraju, gdzie bierze czynny udział w awangardowym ruchu artystycznym i literackim. Równocześnie poświęca się badaniom filozoficznym, które go najwięcej pociągają i coraz więcej absorbują. Osobno wydał. N o w e f o r m y w m a l a r s t w i e i wynikające stąd nieporozumienia (1919, studjum estetyczne); T u m o r M ó z g o w i c z (1920, dramat w 3 aktach z prologiem, wystaw. 31. VI. 1921 w teatrze miejskim w Krakowie); S z k i c e e s t e t y c z n e (1922; tu m. in. krytyka teorji sztuki Leona Chwistka); T e a t r (1923; Wstęp do teorji czystej formy w teatrze. O twórczości reżysera i aktorów. Dokumenty do historji walki o czystą formę w teatrze. Dodatek: O naszym futury-

zmie. — Tu m. in.: Zwierzenia osobiste na temat „Tumora Mózgowicza“, polemika z krytykami czystej formy, „Tumora“ i „Pragmatystów“, uwagi na temat „Kurki wodnej“, dalszy ciąg polemiki z Leonem Chwistkiem. Na końcu spis sztuk napisanych w latach 1918—1923, który obecnie trzeba uzupełnić następnemi: Janulka, córka Żydojki, 1923; Szalona lokomotywa, 1923; Matka, 1924; Persy Zwierżontkowskaja, 1925; Chajzowe plemię, 1925; Sonata Belzebuba, 1925; Szewcy, 1927—1934, i in.); Pożegnanie jesieni (1927, powieść); Nienasycenie (1930, 2 t., powieść; poświęc. pamięci Tadeusza Micińskiego, z przedmową autora); Narkotyki (1932; Nikotyna, Alkohol, Kokaina, Peyotl, Morfina, Eter oraz Appendix); O czystej formie (1933, odczyt); Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia (1935, pis. w latach 1917—1932). W czasopismach m. in.: Pragmatyści (sztuka w 3 aktach, pis. 1919 — Zdrój 1920, XII, str. 62 nast.); Nowe Wyzwolenie (sztuka w 1 akcie, pis. 1920 — Zwrotnica, 1922, 3 i 1923, 4); Straszliwy wychowawca (dramat w 4 aktach, pis. 1920 — Gazeta Artystów, Kraków 1935, 17 i nast., nieskończ. z powodu zawieszenia wydawnictwa); Mątwa czyli Hyrkaniczny światopogląd (sztuka w 1 akcie, pis. 1922 — Zwrotnica 1923, 5); Warjat i zakonnica czyli „niema złego, coby na jeszcze gorsze nie wyszło“ (krótka sztuka w 3 aktach, pis. 1923 — Skamander, 1925, V, str. 160 nast. i 255 nast.); Z podróży do tropików („Echo Tatrzańskie“, Zakopane 1919, nra 15—18); Demonizm Zakopanego (ib. nra 19—22); Odpowiedź Anatolowi Sternowi na zarzuty co do książki p. t. „Teatr“ (Almanach Nowej Sztuki, 1924, 2); „Wniebowstąpienie“ J. M. Rytarda (Skamander, 1925, V, str. 50 nast.); Formalne wartości dzieł Micińskiego (Wiad. Lit. 1925, 64); Malarstwo (nie sztuka) Rafała Malczewskiego (ib. 1928, 229); O znaczeniu filozofji dla krytyki (Polska Zbroj. 8, 15 i 28. III. 1931; ob. Pam. War. 1931, IV, str. 78—79); O intuicji (Gaz. Lit. 1932, 4, 6, 8, 10, 1 i 2); Leon Chwistek — demon intelektu (Zet, 1933, nra 29, 31, 33, 34, 36—39, 41, 42; 1934, 43—47; tu m. in. w nrach 42 i 45 ważne uwagi o tematyce własnych powieści); Czemu coś się psuje w państwie naszej literatury (Gaz. Lit. 1934, 4); Znowu to samo aż do znudzenia czyli o roli światopoglądu w literaturze (Pion, 1934, 18 i 19); O logistyce (zwierzenia laika — Zet, 1935, 70 i nast.); Wywiad z Brunonem Schulzem (Tyg. Ill. 1935, 17); Twórczość literacka Brunona Schulza (Pion, 1935, 99 i 100). O datach wystawienia sztuk informacje w tekście głównym niniejszego Obrazu. W przygotowaniu: obszerna krytyka filozoficzna Whiteheada; powieść na temat rewolucji od góry; rzecz o psychoanalizie i drobnych ludzkich świństewkach. — Z literatury o W-u: Stefan Szuman: Rzecz o zjawisku śmierci w sztuce. O twórczości S. I. W. (Prz. Wsp. 1931, str. 110 i nast., i odb.); Zwątpienie sztuki o samej sobie. S. I. W. (Gaz. Lit. 1932, 5). — Karol Irzykowski: Kurka wodna (Prz. War. 1922, 12, str. 434—435); Walka o treść, 1929, zwłaszcza str. 71—278 (polemika z W-em; od str. 267: charakterystyka twórczości W-a). — Jan Stur: O W-u i „Tumorze Mózgowiczu“ (Kur. Lwow. 1921, 197 i 203; ib. 203: polemika: Ostap Ortwin: O Apokalipsie i Mesjaszach); Na przełomie, 1922, str. 190—197. — Boy-Żeleński: Flirt z Melpomeną, III, 1922, str. 65—74 (Tumor Mózgowicz); V, 1925, str. 229—232 (Teatr W-a); str. [illegible]—300 (Jan Maciej Karol Wścieklica); VII, 1927, str. 105—[illegible] (Warjat i zakonnica, Nowe wyzwolenie), str. 171—174 (Bzik tropikalny);

Le théâtre de S. I. W. (Pol. Litt. 1928, 18). — Władysław Zawistowski: Pragmatyści (Kur. Pol. 1922, 12); Szkice estetyczne (Książka, 1922, 3, str. 115). — Lucjusz Komarnicki: Pragmatyści (Prz. War. 1922, 5, str. 249—253; odpowiedź W-a i polemika, ib. 9, str. 474—479). — Witold Wandurski: Pragmatyści (Rob. 1922, 2). — Wilam Horzyca: Na temat „Pragmatystów" (Skam. 1922, XVII, str. 117—120). — Anatol Stern: Tumor Mózgowicz (Skam. 1921, XIV—XV); Pragmatyści (Nowa Sztuka, 1922, 2). — Aleksander Wat: Szkice estetyczne (Nowa Sztuka, 1922, 2). — Stanisław Baczyński: Sztuka walcząca, 1923; Slav. Rund. 1931, 3 (Nienasycenie). — Stefan Żeromski: Snobizm i postęp, 1923, str. 104. — Stanisław Lam: uzupełnienie do VII wyd. Lit. Feldmana, 1923, str. 546—547 i 554. — Emil Breiter: Pragmatyści (Świat, 1922, 1); Szkice estetyczne (Skam. 1922, XX—XXI, str. 372—375); Pseudopowieść (Pożegnanie jesieni — Wiad. Lit. 1927, 186). — Zygmunt Kisielewski: Pragmatyści (Rob. 1921, 353). — Wacław Borowy (P. W.): Przegląd czasopism (artykuły o czystej formie i głosy prasy o „Tumorze Mózgowiczu" — Prz. War. 1921, 2, str. 275—277). — Marjan Szyjkowski: Współcz. lit. pol. 1923, str. 605. — Michał Orlicz: O czystej formie w teatrze i S. I. W-u (Scena Pol. 1923, IV—VI). Wacław Grubiński: Czysta forma p. S. I. W (Kur. Por. 1922, 1); Pragmatyści (W moim konfesjonale, 1925, str. 213—220). — Jalu Kurek: Przeciwko teorji teatru S. I. W. (Życie Teatru, 1925, nr. 38—39). — ej.: Chiljastyczne tendencje w sztuce (Z powodu J. K. M. Wścieklicy — Wiad. Lit. 1925, 66). — Roman Jaworski: Wściekajmy się — nie dajmy się! (Z powodu wystawienia „J. M. K. Wścieklicy" w Teatrze im. Fredry w Warszawie — Wiad. Lit. 1925, 64). — Jan Brzękowski: U autora „Wścieklicy" (IKC, 1925, 218). — Głosy prasy warszawskiej o dramacie W-a (Zwrotnica, nr. 9). — Tadeusz Peiper: Tędy, 1930). — Stanisława Alberti: Teatr formistyczny S. I. W. w Zakopanem (IKC, 1925, 280). — Adam Zagórski: Wścieklica (Prz. War. 1925, 45, str. 371). — Jan Lorentowicz: Nowe dążenia twórcze w teatrze (Świat, 1925, 15); Lit. pol. od r. 1863, 1932, str. 415—416; Współczesny teatr polski, 1935, II, str. 283—288 (Wścieklica). — Zygmunt Wasilewski: Poeci i teatr, 1929, str. 200—206 (Warjat i zakonnica, Nowe wyzwolenie). — Stefan Papée: Teatr współczesny, 1931, str. 132—136 (Metafizyka dwugłowego cielęcia). — Zenon Kosidowski: Fakty i złudy, 1931, str. 42—50. — Rajmund Bergel: Apostoł „czystej formy" i „bezsensu" (Kur. Pozn. 1929, 12). — J. Mroziński: Formizm i dawne czasy. „Witkacy" w Poznaniu (Kur. Pozn. 1929, 300). — Stefan Kołaczkowski: uzupełnienie do VIII wyd. Lit. Feldmana, 1930, str. 622, 642—643, 645, 646, 666, 679 i 680. — W. Nitecki: W. i jego teorja teatru (Życie Lit. 1928, 56). — Leon Pomirowski: Doktryna a twórczość, 1928, str. 70—74, 80—81, 145—146 i 167—181; Nowa Literatura, 1933, str. 35—36 i 179—183. — Leon Piwiński: Pożegnanie jesieni (Prz. Wsp. 1927, 67, str. 330—332); Nienasycenie (Wiad. Lit. 1930, 335). — Marjan Popper: Rzeczywistość w dziełach powieściowych S. I. W. (Słowo Pol. 1931, 94). — J. E. Płomieński: Pożegnanie jesieni (Szukanie współcz. 1934, str. 21—27). — L. Józefowicz: Niesamowita powieść (Myśl Narod. 1931, 39). — Jan Lechoń: Nienasycenie (Pam. War. 1930, IV—V, str. 145—151). — Stanisław Cywiński: Nienasycenie (Dz. Wil. 1930, 275). — Wanda Kragen: Nienasycenie (Gaz. Pol. 1930, 168). — Stanisław Furmanik: Nienasycenie (Pol. Zbroj. 13. VII. 1930). — Józef Wasowski: Dobre rady W-a (Narkotyki — Wiad. Lit. 1932, 449). — Jan Ulatowski: W. intelektualista (Kultura, 1932, 20 i 21). —

K. L. Koniński: Rozmowa z niedźwiedziem (Gaz. Lit. 1932, 10). — K. W. Zawodziński: Czy powieść nie jest dziełem Sztuki? (Przeciw jednemu argumentowi St. I. W-a — Zet, 1933, 19). — Konstanty Troczyński: O istocie sztuki (Od formizmu do moralizmu, 1935). — Z. L. Zaleski: Attitudes et Destinées, 1932, str. 359—363 i 365. — J. Kleiner: Die Polnische Lit. 1929, str. 103. — Zbigniew Grabowski: Pisarze Zakopanego (Tyg. Ill. 1935, 34). — Zofja Stryjeńska: Witkacy (Wiad. Lit. 1924, 15). — Stefanja Zahorska: O twórczości malarskiej W-a (Prz. War. 1925, 45, str. 372—377). — Kazimierz Czachowski: Ginący świat (Pożegnanie jesieni — Gaz. Lit. 1927, 37); S. I. W. (IKC, 1929, 218, dod.); Nienasycenie (Czas, 1930, 158); Dydaktyzm i autodydaktyzm (Na marginesie „Narkotyków" — Czas, 1932, 155); O dramatach S. I. W-a (Czas, 1934, 353); Straszliwy wychowawca (Gaz. Pol. 1935, 81); Z zagadnień osobowości (Prosto z Mostu, 1935, 21).

Zegadłowicz Emil, ur. 20. VII. 1888 w Bielsku śląskim, z ojca pochodzenia rusińskiego i matki pochodzenia czeskiego (ob. powieść autobiograficzną: Żywot Mikołaja Srebrempisanego). Nauki gimnazjalne w Wadowicach, 1899—1906. W l. 1906—1911 na wydziale filozoficznym uniw. Jagiellońskiego w Krakowie studia polonistyczne i historji sztuki, dalsze studja estetyczne w Wiedniu. W l. 1919—1921 referent, następnie kierownik wydziału literatury w Min. Sztuki i Kultury w Warszawie (za Przesmyckiego). W l. 1921—1922 współredaktor „Ponowy", następnie „Czartaka" (1922, 1924 i 1928), którego to „zboru poetów beskidzkich" był naczelnym przywódcą. W l. 1927—1932 w Poznaniu kierownik literacki Teatru Polskiego, redaktor „Tęczy", doradca literacki Księgarni Św. Wojciecha, dyrektor programowy Radja Poznańskiego. Tu m. in. przyjaźń z Janem z Bogumina Kuglinem, dyrektorem Drukarni Rolniczej w Poznaniu i nakładcą bibljofilskich wydań utworów poety. Od roku 1932 powrócił do rodzinnego Gorzenia Górnego koło Wadowic, gdzie osiadł na stałe. Współpracuje stamtąd z Radjem Polskiem w Katowicach i Krakowie, pełniąc artystyczną kontrolę programową; od roku 1934 redaguje „Wieś", wydawany w Krakowie miesięcznik, poświęcony zagadnieniom myśli i kultury wiejskiej. W maju 1933 uroczyście obchodzono w Wadowicach 25-ciolecie pracy twórczej poety. Na scenach wystawił utwory dramatyczne: Lampka oliwna (Kraków 1924, Poznań 1925, Łódź 1925, Teatr Narodowy w Warszawie 1925), Alcesta (Kraków 1925), Głaz graniczny (Poznań 1925, warszawski Teatr Odrodzony na Pradze 1925, Reduta w Wilnie 1926), Betsaba (Lublin 1927, Poznań 1927), Gdy się Chrystus rodzi (widowisko jasełkowe, Poznań 1927), Łyżki i księżyc (groteska straganowa, Poznań 1928), Aktor wieczny (prolog na otwarcie sezonu, Poznań 1929); nadto przekłady lub transpozycje „Fausta" Goethego, „Turandot" Gozziego, „Circe" Calderona i in. Szczegółowe informacje o datach wystawienia, obsadzie scenicznej i bibljografję recenzyj teatralnych podaje Stefan Papée: Misterja balladowe E. Z-a (Poznań 1927; por. nadto tegoż: Teatr współczesny. 1931, str. 140—151). Krakowskich „Listów z teatru" (wyd. Teatru Miejskiego za dyrekcji Teofila Trzcińskiego, pod. red. Tadeusza Świątka) nr. 5 (luty—marzec 1925) poświęcono Z-owi (tu: E. Z.: Z listów do przyjaciół; o Z-u: Tadeusz Sinko, Władysław Leopold Jaworski, Tadeusz Świątek, Tadeusz Szantroch, Edward Kozikowski, Franciszek Siedlecki). Drukiem osobno wydał: Tententy... (1908, razem z utworami Wacława Orłowskiego i Władysława Topora (Zabiełły); zamieszczone tu utwory Z-a

wydane także osobno: Drogą życia); Nad rzeką (1910, poemat); Powrót. Rycerz krzyżowy. Miasto (1911, poezje i poematy); Poezje: Imagines. Erato. Na E-strunie. Elegje. Tristia. Transfiguracja (1919, utwory z lat 1910—1915); Odejście Ralfa Moora (1919); Tematy chińskie (1919, przekłady); Ballady: Sześć ballad z poematu Dziewanny (1920, druk Foltina w Wadowicach w 100 egz.; weszły następnie do „Dziewann", wiersz wstępny przedruk. w „Domu jałowcowym"); U dnia, którego nie znam, stoję bram (1921, poema symfoniczne; przedruk. w „Domu jałowcowym"); Dziewanny (sześć ballad wtórych, 1921, druk Foltina w Wadowicach w 100 egz.; oprócz „ballady o gwałtownej dyspucie domów" przedruk. w „Dziewannach", wiersz końcowy w „Domu jałowcowym", wstęp prozą nieprzedrukowany); Powsinogi beskidzkie (sześć ballad z poematu Dziewanny, 1922, druk Foltina w Wadowicach w 320 egz.; II wyd. 1925; oprócz wstępu prozą przedruk. w „Dziewannach"); Niam-niam (antologja poezji murzyńskiej, przekłady, razem z Edwardem Kozikowskim, 1923, druk Foltina w Wadowicach w 300 egz.); Kolędziołki beskidzkie (1923, druk Foltina w Wadowicach w 320 egz.; przedruk. w „Domu jałowcowym"); Zielone Święta (poezje i medytacje, 1923, druk Foltina w Wadowicach w 200 egz.; przedruk. w „Domu jałowcowym"); Kantyczka rosista (1924, druk Foltina w Wadowicach w 500 egz.; przedruk. w „Domu jałowcowym"); Wielka Nowina w Beskidzie (sześć ballad, 1924, druk. Foltina w Wadowicach w 250 egz.; oprócz wstępu przedruk. w „Dziewannach"); Przyjdź Królestwo Twoje (1924, druk Foltina w Wadowicach w 220 egz.; przedruk. w „Domu jałowcowym"); Noc Świętego Jana Ewangelisty (misterjum balladowe w siedmiu odsłonach, 1924, druk Foltina w Wadowicach w 170 egz.); Ballada o Wowrze (1924, druk Foltina w Wadowicach w 120 egz.; przedtem w „Powsinogach beskidzkich"); Głaz graniczny (dramat w trzech aktach, 1925, z przedmową Franciszka Siedleckiego); Godzinki (1925; oprócz „Ziarn na opoce" przedruk. w „Domu jałowcowym"); Lampka oliwna (tragedja w trzech aktach, 1925, druk Foltina w Wadowicach); Nawiedzeni (misterjum balladowe w trzech aktach, 1925, druk Foltina w Wadowicach w 500 egz.); Gody pasterskie w Beskidzie (1925, druk Foltina w Wadowicach; przedruk. w „Dziewannach"); Krąg (fragment poematu, 1926, wyd. bibljofilskie Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Książki w Paryżu i Towarzystwa Miłośników Książki w Krakowie, druk. paryski); Faust Goethego (tragedji część pierwsza i druga, przekład, 1926 i 1927, druk Foltina w Wadowicach w 1.050 egz.); Dziewanny (poemat, 1927, wydanie zbiorowe; wydane jednocześnie także w siedmiu osobnych częściach: I. Wiatr wiosenny, II. Zmysły, III. Noc Świętojańska, IV. Powsinogi beskidzkie, V. Wielka nowina, VI. Gody pasterskie, VII. Rezurekcje); Siedem pieśni zgrzebnych o Janie Kasprowiczu (1927; wyd. Tow. Miłośników Książki w Krakowie w 500 egz.; II wyd. 1928, nakład Tow. Bibljofilów w Poznaniu); W obliczu gór i kulis (1927, artykuły, przemówienia i poezje: Z listów do przyjaciół. O kształtowaniu się idei. Polski Faust i polski teatr. Władysław Orkan. Siedem pieśni zgrzebnych o Janie Kasprowiczu. Czyn Wyspiańskiego. Przemówienie nad trumną Przybyszewskiego. O Legjonie Czartakowskim. Oczy dziecka. — Druk Kuglina w Poznaniu); Dom jałowcowy (Poezje 1920—1926, 1927, wyd. zbiorowe; tu m. in. „Krąg"); Godzina przed jutrznią (Żywot Mikołaja Srebrempisanego, 1927, powieść; przekład czeski 1930); Flora. Caritas. Sofia (Posągi i poezje, 1928, druk Kuglina w Po-

znaniu w 430 egz.); Widma wskazówek (Elegje, 1928, druk Kuglina w Poznaniu); Z pod młyńskich kamieni (Żywot Mikołaja Srebrempisanego. Część druga, 1928, powieść); Zegar słoneczny w chińskim ogrodzie (1928, przekład z poezyj chińskich); Ballada o świątkarzu (1928, z poematu „Dziewanny", nakład Tow. Bibljofilów w Poznaniu, druk Kuglina w Poznaniu); Cień nad falami (Żywot Mikołaja Srebrempisanego. Część trzecia, 1929, powieść); Dziesięć ballad o powsinogach beskidzkich (1929, z poematu „Dziewanny"; nakład Tow. Bibljofilów w Poznaniu, druk. Kuglina w Poznaniu, pierwsza książka drukowana czcionką polską: t. zw. antykwą Jeżyńskiego); Głośniki płonące (1929, poezje, druk Kuglina w Poznaniu w 120 egz., pierwszy tomik „Bibljoteki studwudziestu"); Gawęda poety z typografem (1929, druk. Kuglina w Poznaniu w 120 egz., antykwą Jeżyńskiego); Aktor wieczny (1929, scena dramatyczna druk Kuglina w Poznaniu w 120 egz.); Do Jana Kuglina (1929, list wierszem, druk prywatny Kuglina w Poznaniu w 13 egz.); Dęby pod pełnią (Poezje 1926—1928, 1929, wyd. zbiorowe); Gdy się Chrystus rodzi (widowisko jasełkowe w 4 obrazach z interludjami kukłowemi, 1930); Pallas Atene (Poemat o Stanisławie Wysockiej, 1930, druk Kuglina w Poznaniu w 13 egz.); Chleb i wino (1930, poezje, druk Kuglina w Poznaniu w 120 egz.); Tam, gdzie granicza Stwórca i Natura (1930, odczyt o Janie Kasprowiczu); Nad brzegami Zodjaku (1931, poezje, druk Kuglina w Poznaniu; część I tetralogji: Pieśni Niemotworza); Tematy rumuńskie (1931, przekłady poezji rumuńskiej, druk Kuglina w Poznaniu); Dramaty (wyd. zbiorowe, 1931—1932: Tom I. Nawiedzeni. Lampka oliwna. Głaz graniczny; Tom II. Alcesta. Betsaba. Wigilje); Podkowa na progu (1932, poemat; „Pieśni Niemotworza", część druga; druk bibljofilski Tyszkiewiczów we Florencji w 100 egz.); Mihail Eminescu: Cesarz i Proletarjusz (1932, przekład; druk prywatny Kuglina w Poznaniu w 20 egz.); Duma o obronie Szigetu (1932, poemat; druk Kuglina w Poznaniu w 30 egz.); Budziejowickie Łąki (1932, poezje; druk Kuglina w Poznaniu w 30 egz.; przekład czeski 1934); Światła w okopach (1933, poezje; „Pieśni Niemotworza", część trzecia; druk Kuglina w Poznaniu); Podsłuchy (1933, poezje; „Pieśni Niemotworza", część czwarta); Mihail Eminescu: Wybór poezyj (przekład, 1933); Pieśń o Śląsku (1933, druk Kuglina w Poznaniu); Pokosy (Wybór poezyj 1907—1932, układu dokonał, wstępem oraz bibljografją zaopatrzył Kazimierz Foryś, 1933, wyd. jubileuszowe; druk Kuglina w Poznaniu); Zmory (Kronika z zamierzchłej przeszłości. Żywot Mikołaja Srebrempisanego, II, 1935, powieść; część II-ga, gdyż poprzednio wydane trzy tomy zamierza autor przerobić na jednotomową część I-szą; wyd. na jesieni 1935, przeto nieobjęte niniejszym Obrazem; por. Paweł Hulka-Laskowski: „Zmory" — Tyg. Ill. 1935 41; Emil Breiter: Odważna książka — Wiad. Lit. 1935, 620; Stanisław Rogoż — Skam. 1935, 64, str. 588—589; Leon Piwiński: Ex libris — Pion, 1935, 107; Alfred Jesioniowski: Lata gimnazjalne Mikołaja Srebrempisanego — Prosto z Mostu, 1935, 42; Jerzy Wyszomirski: Artyzm i śpekulacja — Gaz. Pol. 1935, 305; J. E. Skiwski: Zmory trzeba załatwić — Pion, 1935, 111). — Liczne przekłady utworów Z-a na języki czeski i słowacki. — Z literatury o Z-u: Wywiady: Wiad. Lit. 1925, 79 (M. J. Wielopolska: E. Z. Wywiad sielski); 1926, 108 (odpowiedź na ankietę: Jak się uczył); 1927, 170 (Stefan Papée); Przegląd Por. 1927, 110 (Stefan Papée); Głos Narodu, 1929, 109 (Marjan Czuchnowski); Wiad. Lit. 1932, 460 (Stefan Essmanowski:

Arjański dwór i żydowski świecznik); Tyg. Ill. 1935 (Stefan Essmanowski). — Władysław Leopold Jaworski: Poeta wsi (Czas, 25. XII. 1924); Godzina przed jutrznią (Tęcza, 1928, 6). — Karol Hubert Rostworowski: Powsinogi Beskidzkie (Głos Nar. 24 i 25. II. 1923); Lampka oliwna (ib. 1924, 123); Alcesta (ib. 11 i 12. III. 1925); Dziewanny (Trybuna Narodu, 1927, 18). — Stefan Kołaczkowski: Dziewanny (Prz. War. 1922, 6, str. 385—386); w uzupełnieniu do VIII wyd. Lit. Feldmana, 1930, str. 640—641 i 662—663. — Jan Stur: Na przełomie, 1922, str. 205—210. — Stanisław Lam: w uzupełnieniu do VII wyd. Lit. Feldmana, 1923, str. 531 i 532. — Jan Lorentowicz: Nowa poezja polska (Świat, 1925, 15); Literatura polska od r. 1863, 1932, str. 406; Współczesny teatr polski, 1935, II, str. 260—262 (Lampka oliwna); Tematy rumuńskie (Expr. Por. 1931, 331). — Jan Nepomucen Miller: Poeta kosmicznego Beskidu (Kur. Pol. 1924, 67); Na wywrocie Beskidu (Dziewanny — Głos Prawdy, 1927, 125). — Zygmunt Wasilewski: Bibljografja E. Z. (Kur Pozn. 1927, 84); Dom jałowcowy i Faust (Kur. Pozn. 1927, 93); Jasełka (Myśl Narod. 1928, 2); Lampka oliwna (Poeci i teatr, 1929, str. 226—228); Dwaj poeci (paralela z Miłaszewskim — Kur. Pozn. 1929, 287). — Władysław Broniewski: E. Z. (Wiad. Lit. 1925, 67). — M. J. Wielopolska: E. Z. (Dz. Pozn. 31. III. 1925); Głaz graniczny (ib. 12. IX. 1925); Wrażenie bezpośrednie (Z. „ostatni polski arjanin" — Wiad. Lit. 1927, 161). — Stefan Papée: E. Z. (Przegl. Por. 2. IV. 1925); Poemat o dzieciństwie Z-a (ib. 1927, 88); Z. w Poznaniu. Notatka bibljograficzna (Kwiaty na ugorze, 1929, str. 169—188); Pretensje Poznania do Z-a (Kultura, 1932, 20). — Juljan Wołoszynowski: Druciarz Boży (Wiad. Lit. 1927, 192). — Jerzy Liebert: O Słowie i o Bogu w „Domu jałowcowym" (Głos Prawdy, 1927, 29). — Tadeusz Sinko: Kolędziołki Beskidzkie i inne nowe poezje Z-a (Czas, 1923, 288); Premjera Alcesty (ib. 11. III. 1925); Głaz graniczny (ib. 1927, 215); Faust (ib. 1928, 59); Hellada i Roma w Polsce, 1933, str. 369—371. — K. W. Zawodziński: O Z-u i Czartaku (Prz. War. 1925, 51, str. 237); Genjusz czy potęga reklamy? (Wiad. Lit. 1928, 218); Podsłuchy (Prz. Wsp. 1933, 140, str. 445—448); Rocznik Lit. II, str. 43. — J. E. Skiwski: Dęby pod pełnią (Kur. Pozn. 1929, 386); Cień nad falami (ib. 392); Sprawa Z-a (Wiad. Lit. 1929, 312); Nad brzegami Zodjaku (Kur. Pozn. 1931, 70); Drogi Z-a (Tyg. Ill. 1931, 3); Z. żyje (Pion, 1934, 28). — Tymon Terlecki: Poeta wielkiej nadziei (Dęby pod pełnią — Słowo Pol. 1930, 46). — Rajmund Bergel: E. Z. jako dramaturg (Polonia, 1926, 168). — J. E. Płomieński: Glossa o twórczości E. Z-a (ib.). — Władysław Zawistowski: Lampka oliwna (Tyg. Ill. 1925, 50). — Tadeusz Świątek: Lampka oliwna (Głos Narodu, 1924, 124). — Czesław Jankowski: Teatr Z-a (Słowo, 1927, 215; odpowiedź E. Z-a: Słowo w „Słowo" — Tęcza, 1927, 44). — Boy - Żeleński: Flirt z Melpomeną, VI, 1926, str. 187—194 (Głaz graniczny), 237—243 (Lampka oliwna), 286—312 (Faust); X, 1932, str. 6—10 (Turandot); Ludzie i bydlątka, 1933, str. 143—146 (Księżniczka chińska). — Jan Sztaudynger: Mefisto Goethego a „djabły" Garczyńskiego i Zegadłowicza (Dwutyg. Lit. 1931, 1). — Witold Noskowski: Godzina przed jutrznią (Tęcza, 1928, 46 i 47). — Leon Piwiński: Godzina przed jutrznią (Prz. Wsp. 1927, 67, str. 331—334). — Stefan Napierski: Podsłuchy (Wiad. Lit. 1933, 485); Poeci rumuńscy (ib. 1932, 454; 1933, 521). — Witold Hulewicz: Polski Faust, 1926 (tu streszczona dyskusja; rec. Jarosław Iwaszkiewicz — Wiad. Lit. 1926, 146). — Zenon Kosidowski: Fakty i złudy, 1931, str. 74—77 i 104—112. —

Stanisław Kasztelowicz: Tragicy doby bez kształtu, 1933, str. 129—141. — Stefan Essmanowski: Dzieje „Czartaka“ (Polonista, wrzesień 1931, str. 263—265). — Wł. Arcimowicz: Poezja „Czartaka“ (Dz. Wil. 1930, 1, 3 i 11). — Leon Pomirowski: Nowa Literatura, 1933, str. 67—69. — Stanisław Adamczewski: Dramaty (Rocznik Lit. I, str. 53—55). — J. Kleiner: Polnische Lit. 1929, str. 102. — O. F. Battaglia: E. Z. (Gral, 1927, XI; Pol. Litt. 1927, 11—12); Ein polnischer „Faust“ (Jahrbücher für Kultur u. Gesch. d. Slaven, 1928, III, 4). — A. St. Magr: Cień nad falami (Prager Presse, 1929, 147); Faust (Nowa Ref. 1928, 57). — Kazimierz Czachowski: Z. i „Czartak“ (Lwow. Wiad. Muz. i Lit. 1928, 29); E. Z. (IKC, 1929, 190, dod.); Z polskiej twórczości dramatycznej (Czas, 1928, 64); Z pod młyńskich kamieni (Czas, 1928, 160); Flora - Caritas - Sofia (Czas, 1928, 167); Głośniki płonące (Czas, 1930, 203); Nad brzegami Zodjaku (Czas, 1931,127); Antologja poetów rumuńskich (Czas, 1931, 262; por. Universul, 1931, 320; Indreptarea, 1931, 246); Poezje Michała Eminescu (Czas, 1933, 63); Od „Tententów“ do „Podsłuchów“ (Czas, 1933, 127). — Ludwik Bandura: Mikołaj Srebrempisany, próba psychologicznego rozbioru (Praca Szkolna, 1928, 9; o tem J. E. Skiwski: Zwycięstwo melancholii — Tęcza, 1929, 2; polemika — ib. 8 i 9).

Polska Akademja Literatury.

W swoim „Projekcie Akademji Literatury Polskiej", wydanym jako osobna broszura w roku 1918 (II wyd. 1925), pisał Stefan Żeromski: „Literatura, sztuka najbardziej czynna, z życiem tajemną pępowiną zrośnięta, pulsująca od uczuć, sztuka, przez którą przelatują wichry prądów, wzruszeń i myśli zewsząd czerpanych, — wciąż stająca się, zawsze nowa, nieustalona, nie może być poddziałem (a raczej piątem kołem u wozu) Akademji Umiejętności, czy „Kasy imienia Mianowskiego dla osób pracujących na polu naukowem", — ani nie może należeć do sekcji jakiegoś w niedalekiej przyszłości ministerjum sztuki w wolnej Polsce. Nie jest to bowiem umiejętność, oparta na prawach stwierdzonych i aksjomatach raz na zawsze uznanych za niewzruszone, lecz z dzieł ludzkich dzieło najbardziej mieniące się, niejasne, paradoksalne, pełne wciąż nowych zaprzeczeń, niespodzianek i rewolucyj, jak samo piękno, którego jest ułomnem, w męce poczynanem odbiciem i przypomnieniem. Nie jest to również „kawałek", któryby mogli obrabiać i załatwiać urzędnicy, choćby najprzychylniej usposobieni. Nie mogą fizycy, chemicy, archeologowie, numizmatycy, historycy i filologowie, a nawet historycy literatury taksować i oszacowywać sprawiedliwie dzieła poety, pracującego w dobie dzisiejszej, wśród trudu i przeciwności. Ta praca krwawa i wielka, ta sprawa cudna i bezgraniczna powinna znaleźć dla siebie pomoc w urzędzie, powołanym z własnego jej zbiorowego wnętrza, wyłonionym z zasobu jej własnych sił, działających najbardziej intensywnie i najbardziej dostojnie. Literatura winna zdobyć się na instytucję czysto literacką, — jeśli wolno użyć nieco bombastycznego tytułu, — na „Akademję Literatury Polskiej". — W mojem przekonaniu przemawiają za tą koniecznością trzy względy: 1) sprawa czystości i piękności języka; 2) sprawa rozszerzenia kultury literackiej na warstwy szerokie inteligencji i ludu; 3) sprawa instancji i obrony twórczości wolnej". W późniejszym w tej samej sprawie artykule z roku 1924 (ob. w tomie „Elegje i inne pisma literackie i społeczne", 1928) z goryczą stwierdzał Żeromski: „Być może, iż nazwa sama — „akademja" — była nieszczęśliwie wybrana, za obszerna i drażniąca. Nie chodziło jednak ani o haftowane fraki i kapelusze z koguciemi piórami, ani o rozdawnictwo paszportów do krainy nieśmiertelności, lecz o organizację i zorganizowaną pracę. Pismo moje owoczesne (przytoczona wyżej broszura z roku 1918) nie wywołało echa i zostało jako głos donkiszota, wołającego na puszczy, zapomniane nie tylko ze względu na warunki życia państwowego, nie sprzyjające powstaniu podobnego organu, lecz także ze względu na niechęć do pracy w tym kierunku samychże piszących, — poetów, dramaturgów, prozaików, estetów, historyków literatury i wszystkich innych pracowników, w sposób twórczy lub umiejętny orzących naszą jałową niwę".

Ostatecznie, Żeromski nie doczekał się realizacji tej swojej idei. Już po śmierci wielkiego pisarza, myśl jego została podjęta ze strony najbardziej autoratywnej. Oto w roku 1926 Marszałek Piłsudski, jako Premjer Rady Ministrów, wstawił pozycję Akademji Literatury do

budżetu państwowego. Według ówczesnego projektu rządowego pierwszych 20 lub 21 akademików miało wyjść z nominacji i pobierać tytułem „panis bene merentium" po 1000 złotych miesięcznie. Nadto przeznaczano kwotę 240,000 złotych rocznie na konkursy, nagrody, zapomogi i wydawnictwa. Dopiero ten projekt rządowy wywołał bardzo żywe poruszenie w polskim świecie literackim i paroletnie gorące polemiki. Wysunięto inny projekt organizacyjny pod nazwą Polskiej Izby Literackiej, której głównym rzecznikiem stał się Karol Irzykowski przeciwko Kadenowi - Bandrowskiemu, stojącemu na czele zwolenników Akademji. Projekt Izby Literackiej był oparty na zasadzie wybieralności członków przez ogół literatów na okres trzyletni, natomiast zasłużonym „weteranom" literatury miano przyznawać pensje, nie obciążając ich pracami Izby. W dyskusji, w której nie brak było momentów bardzo gwałtownych, ścierały się opinje dwóch obozów walczących, co przyniosło niejedną pożyteczną wskazówkę organizacyjną, ale mimo głosów kompromisowych, cała sprawa tak się zaogniła, że Rząd Rzeczypospolitej wstrzymał jej realizację do czasu, gdy się literaci między sobą zgodzą na jedno. Zgodę osiągnięto dopiero w roku 1929 na zjeździe literatów w Poznaniu, na którym uchwalono przyjąć projekt Akademji. Po wyniku głosowania również Irzykowski, jako przywódca projektu opozycyjnego, oświadczył, że wobec takiego rozstrzygnięcia poddaje się woli ogółu literatów, czyli przestaje zwalczać projekt Akademji. Sprawę jednak nie odrazu załatwiono.

Myśl, wysunięta przez Żeromskiego, została zrealizowana uchwałą Rady Ministrów z października 1933 roku. „Pragnąc — czytamy na wstępie tej uchwały — zapewnić literaturze polskiej należne stanowisko w życiu narodu, odpowiednie do jej wielkich zasług w podtrzymywaniu ducha narodowego w czasach walki o niepodległość, oraz wywyższyć ją jako narzędzie, poprzez które wypowiada się dusza narodu w najbardziej idealnych pierwiastkach, jak również umożliwić pisarzom polskim oddziaływanie na społeczeństwo w kierunku wzmożenia poczucia państwowości polskiej oraz współpracę z Rządem nad budową świetnej przyszłości państwa polskiego, ustanawia się Polską Akademję Literatury". Do zadań Akademji, która regulamin swych prac przygotować ma sama, należą: 1) reprezentowanie polskiego piśmiennictwa artystycznego, 2) występowanie z inicjatywą poczynań, zdążających do podniesienia poziomu literatury polskiej i opieki nad literatami, 3) współdziałanie z Rządem we wszystkich jego poczynaniach dla dobra kultury i sztuki polskiej, 4) wypowiadanie opinji na życzenie władz państwowych w sprawach dotyczących języka, literatury i kultury polskiej, 5) przyznawanie nagród literackich oraz stypendjów dla literatów, 6) podejmowanie wszelkiego rodzaju wydawnictw, poświęconych rozwojowi polskiej sztuki literackiej, 7) wyróżnianie utworów literackich i decydowanie o przyznaniu kwalifikacji: „odznaczone przez Polską Akademję Literatury".

Premjer Ministrów Janusz Jędrzejewicz, właściwy twórca Akademji, przy której założeniu współdziałali najwydatniej Władysław Zawistowski, Naczelnik Wydziału Sztuki Min. W. R. i O. P., oraz ze strony literatów Juljusz Kaden - Bandrowski, po śmierci Żeromskiego najgorliwszy orędownik tej jego idei, — w wywiadzie, udzielonym prasie, na zapytanie o pierwsze prace Akademji, wyjaśnił: „Odpowiedź na to, jakie zadania Akademji byłyby w chwili obecnej najpilniejsze i najważniejsze — należy do samej Akademji. Ona to, jako reprezentacja polskiego piśmiennictwa artystycznego, musi sama zadecydować o kolejności swych prac i o hierarchji swych zadań. Bo tylko wtedy, gdy Akademja sama te rzeczy sobie zdecyduje — będzie mogła pracować realnie i owocnie. A to właśnie uważam za rzecz najważniejszą: realność i owocność jej działania".

Przytoczyć nadto trzeba słowa premjera Jędrzejewicza, wygłoszone w styczniu 1934 r. na sejmowej komisji budżetowej: „Jako minister oświaty uważam za jedno z najważniejszych moich zadań opiekę nad nauką i sztuką, jako najbardziej widomemi świadectwami kultury narodu... Z faktów, które w tej dziedzinie zostały dokonane, za najważniejszy uważam powołanie do życia Akademji Literatury, przed którą otwiera się pole rozległych możliwości ożywienia polskiej twórczości literackiej. Przestrzeganie obowiązków Rządu w stosunku do zasadniczych zrębów kultury narodowej — jakiemi są nauka i sztuka — traktuję jako jeden z kamieni węgielnych dobrej polityki oświatowej, bowiem zdaje mi się, że są to najtrwalsze i najpewniejsze źródła potęgi duchowej narodu".

Akademja Literatury, jak widać z przytoczonych dokumentów i oświadczeń, nie jest tylko towarzystwem dobrze zasłużonych pisarzy, lecz przedewszystkiem instytucją twórczej pracy kulturalnej. Mimo to Akademicy, jak to już wcześniej zadecydowali sami pisarze, pełnią swe fukcje honorowo, pobierając tylko diety za posiedzenia.

Akademja liczy 15 członków dożywotnich. Pierwszych siedmiu nominowanych przez Ministra Oświaty, ci zaś wybierają następnych. W ten sposób do Akademji weszli: Wacław Sieroszewski (prezes), Leopold Staff (wiceprezes), Juljusz Kaden-Bandrowski (sekretarz generalny), Wacław Berent, Piotr Choynowski (zm. 25. XI. 1935), Karol Irzykowski, Juljusz Kleiner, Bolesław Leśmian, Zofja Nałkowska, Zenon Przesmycki (Miriam), Karol Hubert Rostworowski, Wincenty Rzymowski, Jerzy Szaniawski, Tadeusz Zieliński i Tadeusz Żeleński (Boy).

Powołani pierwotnie, godności Akademika nie przyjęli: Kazimiera Iłłakowiczówna (nie rozporządzając potrzebnym do tego zadania czasem) i Andrzej Strug (jako czynny politycznie senator opozycyjnej Polskiej Partji Socjalistycznej, aczkolwiek w skład Akademji weszli także przedstawiciele stronnictw opozycyjnych i wogóle nie ma ona charakteru politycznego).

Na posiedzeniu inauguracyjnem w listopadzie 1933 na członków honorowych i protektorów Akademji powołano: Prezydenta Rzeczypospolitej Ignacego Mościckiego, Marszałka Józefa Piłsudskiego i Prezesa Rady Ministrów Janusza Jędrzejewicza. Na dorocznem zebraniu Akademji w listopadzie 1935 na miejsce osierocone przez śmierć Marszałka Piłsudskiego (zm. 12. V. 1935) powołano gen. Edwarda Rydza-Śmigłego, Generalnego Inspektora Sił Zbrojnych. Z pisarzy członkiem honorowym Akademji został Kazimierz Przerwa-Tetmajer

Siedzibą Akademji jest Pałac Potockich w Warszawie (Krakowskie Przedmieście 32).

Prace Akademji są ograniczone brakiem funduszów, co nie pozwala na szersze rozwinięcie programu zadań. Mimo to jednak, w ciągu dwuletniego okresu Akademja na zebraniach plenarnych, komisyjnych lub przez delegatów bierze czynny udział w rozmaitych sprawach organizacyjnych życia literackiego w Polsce; przyznaje w miarę rozprządzalnych środków nagrody i stypendja literackie, popierając przedewszystkiem młode talenty; urządza i rozstrzyga konkursy literackie; wpływa na podejmowanie poważnych zamierzeń wydawniczych, udzielając im swojej opieki; przygotowuje liczne projekty i interwenjuje w doraźnych potrzebach literatury i jej twórców. Podnoszone z różnych stron zarzuty przeciw Akademji bądź to wynikają z pobudek politycznych lub osobistych, bądź też polegają na niedokładnej znajomości istotnego stanu rzeczy. Zależy zaś tylko od wydatniejszego poparcia materjalnego, aby działalność Akademji mogła być skuteczniejsza i owoce jej prac stały się widoczniejsze dla ogółu społeczeństwa polskiego.

Porównawcza tablica chronologiczna.

Przegląd wybranych zjawisk literackich z lat 1884–1934.

Rok	Pisarze polscy z przed roku 1884	Pisarze polscy od roku 1884	Pisarze obcy
1884	Sienkiewicz: Ogniem i mieczem. — Jeż: Dyplomacja szlachecka. — Konopnicka: Wrażenia z podróży. — Sewer: Zyzma. — Junosza-Szaniawski: Z mazurskiej ziemi. — Miron: Poezje. Chmielowski redaktorem „Ateneum“ (do 1896). Chlebowski: Zadania historji literatury polskiej. — Tretiak: Mickiewicz w Wilnie i Kownie.	Dygasiński: pierwszy zbiór Nowel. — Sygietyński: Na skałach Calvados. — Witkiewicz: Sztuka i krytyka u nas (do 1898). „Wędrowiec“ Gruszeckiego (do 1887). Massonius: Szkice estetyczne.	Bourges: Le crépuscule des dieux. — Daudet: Sapho. — Hurban-Vajansky: Pod jarzmem. — Huysmans: A rebours. — Ibsen: Dzika kaczka. — Nietzsche: Also sprach Zaratustra. — Verlaine: Les poètes maudits. Eekhoud, Geijerstam, Giraud, Lie, K. F. Meyer, W. Raabe, Sołowjew, Chr. Wagner.
1885	Orzeszkowa: Dziurdziowie. — Prus: Placówka; Szkice i obrazki. — Karol Brzozowski: Eryk XIV. Chmielowski: Autorki polskie XIX w.	Witkiewicz: Mickiewicz jako kolorysta. — Zapolska: Akwarele. — Porębowicz: Przekład „Don Juana“ Byrona. Smoleński: Kuźnica Kołłątajowska.	Holz: Das Buch der Zeit. — France: Le livre de mon ami. — Maupassant: Bel-Ami. — Laforgue: Les complaintes. — Nordau: Paradoxe. — Pater: Marius the Epicurean. — Rod: La course à la mort. — Zola: Germinal. Monachijska „Die Gesellschaft“ (do 1901). Faguet: Etudes littéraires. — Guyau: Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction. — Lemaître: Les contemporains.

1886	Orzeszkowa: Niziny; Studjum o Renanie. — Sienkiewicz: Potop. — Kaczkowski: Abraham Kitaj. Chmielowski: A. Mickiewicz. — Pawlicki: Pozytywizm. — Tarnowski: Pisarze polityczni XVI w.	Dygasiński: Z ogniw życia. — Nowicki: Tatry. — Urbanowska: Księżniczka. „Głos“ warsz. (do 1894).	Czechow: pierwszy zbiór nowel. — Hviezdoslav: Żona gajowego. — Ibsen: Rosmersholm. — Jirásek: Wśród prądów. — G. Keller: Martin Salander. — Loti: Pêcheur d'Islande. — Mirbeau: Lettres de la chaumière. — Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. — Pardo-Bazán: Los Pazos de Ulloa. — Rimbaud: Les illuminations. — Stevenson: The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde. Vogüé: Le roman russe. — Perwolf: Słowianie. — Rozanow.
1887	Orzeszkowa: Nad Niemnem. — Prus: Lalka. — Szymański: Szkice. — Sabowski: Nad poziomy. — Gomulicki: Poezje. — Zagórski: Król Salomon. — Chłędowski: Dwie wizyty w Anglji. Chmielowski: Nasi powieściopisarze. Jeż: Rzecz o obronie czynnej i skarbie narodowym. — Nałkowski: Geografja powszechna rozumowa. — Ochorowicz: De la suggestion mentale.	Dygasiński: Z siół, pól i lasów. — Rolicz-Lieder: Poezje. — Porębowicz: Przekłady Antologji prowansalskiej, Calderona i Leopardiego. „Życie“ warsz. (do 1891).	Ebner-Eschenbach: Das Gemeindekind. — Van Eeden: De kleine Johannes. — Hansson: Sensitiva amorosa. — Hardy: The Woodlanders. — Kostić: Maksym Crnojević. — Lemonnier: La Belgique. — Machar: Confiteor. — Pater: Imaginary Portraits. — A. Skram: Sjur Gabriel. — Strindberg: Ojciec. — Tołstoj: Potęga ciemnoty. — Vielé-Griffin: Les cygnes. — Villiers de L'Isle-Adam: Tribulat Bonhommet; L'Evasion. — Rosegger. Théâtre Libre Antoine'a w Paryżu. Journal des Goncourt. Guyau: L'irréligion de l'avenir.

1888	Orzeszkowa: W zimowy wieczór. — Konopnicka: Cztery nowele. — Kaszewski: Przekład Sofoklesa. Chmielowski: J. I. Kraszewski. Limanowski: Historja ruchu społecznego. — Gumplowicz: System socjologji. — Piekosiński: O dynastycznem szlachty polskiej pochodzeniu. — Pawiński: Rządy sejmikowe. Mahrburg: Teorja celowości ze stanowiska naukowego.	Dygasiński: Beldonek. — Zapolska: Kaśka Karjatyda. „Świat“ krak. Sarneckiego (do 1895). Zdziechowski: Mesjaniści i słowianofile. — Szczepanowski: Nędza Galicji. — Finkel: Charakterystyka Zygmunta Augusta.	Barrès: Le culte de moi. — Echegaray: El gran galeoto. — Maupassant: Pierre et Jean. — G. Moore: Confession of a Young Man. — Nietzsche: Ecce Homo. — Sudermann: Die Ehre; Frau Sorge. — Sully-Prudhomme: Le bonheur. — Tołstoj: Sonata Kreutzerowska. — Verhaeren: Les débâcles. — Verlaine: Amour. — H. Ward: Robert Elsmere. — Wilde: The Happy Prince. — Yeats: Poems and Ballads of Young Ireland. Wölfflin: Renaissance und Barock.
1889	Orzeszkowa: Cham. — Sewer: Świat ludowy. — Kaczkowski: Olbrachtowi rycerze. — Bliziński: Dzika różyczka. — Nagiel: Tajemnice Nalewek.	Kasprowicz: Poezje. — Lange: Pogrobowcom. — Or-Ot: Poezje. — Zapolska: Przedpiekle. — Feldman: Żydziak. — Rodziewiczówna: Dewajtis.	D'Annunzio: Il Piacere. — Bourget: Le disciple. — Carducci: Odi barbare. — Conradi: Adam Mensch. — Gorkij: Foma Gordiejew. — Hamsun: Głód. — G. Hauptmann: Vor Sonnenaufgang. — Maeterlinck: Serres chaudes. — Porto-Riche: La chance de Françoise. — Bar. Suttner: Die Waffen nieder! — Verhaeren: Les flambeaux noirs. — Vrchlicky: Dni i noce. — Wazow: Pod jarzmem. Berlińska „Freie Bühne“ (do 1894). — Paryski „Mercure de France“. Morice: La littérature de tout à l'heure. Bergson: Données immédiates de la conscience.

1890	Konopnicka: Moi znajomi. — Mańkowski: Hr. August. Wł. Bogusławski redaktorem „Biblioteki Warszawskiej". Wł. Mickiewicz: Żywot A. Mickiewicza. Mahrburg: Monizm współczesny i echa jego u nas. — Pawlicki: Historja filozofji greckiej.	Dygasiński: Pan Jędrzej Piszczalski. — Lange: Pogrzeb Shelleya. — Belmont: W wieku nerwowym. Porębowicz: Zarysy literatur romańskich w zbiorowych „Dziejach literatury powszechnej". Sprowadzenie zwłok Mickiewicza na Wawel.	France: Thaïs. — Garborg: Znużone dusze. — Hurban-Vajansky: Tatry i morze. — Ibsen: Hedda Gabler. — Jokai: Kobieta z morskiemi oczami. — Maeterlinck: Les Aveugles. — Richepin: Le Cadet. — Villiers de L'Isle-Adam: Axel. — Wilde: The Picture of Dorian Gray. George, Liliencron, Sova. Bahr: Zur Kritik der Moderne. — Brunetière: Evolution de la critique.
1891	Orzeszkowa: Bene nati. — Prus: Emancypantki. — Sienkiewicz: Bez dogmatu. — Bałucki: Klub kawalerów. Jezierski: Zarys literatury angielskiej w zbiorowych „Dziejach literatury powszechnej". — Mahrburg: Psychologja współczesna.	Kasprowicz: Z chłopskiego zagonu. — Niemojewski: Poezje. — Nowicki: Poezje. — Sygietyński: Wysadzony z siodła. — Tetmajer: Poezje. — Witkiewicz: Na przełęczy. — Dygasiński: Listy z Brazylji. Miriam: Studjum o Maeterlincku i symbolizmie franeuskim. Finkiel: Bibljografja historji polskiej. — Windakiewicz: Padwa.	D'Annunzio: L'Innocente. — Bierce: Tales of Soldiers and Civilians. — Hardy: Tess of the D'Urbervilles. — Huysmans: Là-bas. — Kaippis-Heikki: Przeklęta robota. — Lagerlöf: Gösta Berling. — Morris: News from Nowhere. — Pontoppidan: Ziemia obiecana. — Wedekind: Frühlingserwachen. — Wilde: Intentions. — Zeyer: J. M. Plojhar. Dehmel, Eça de Queiros, Rodenbach, R. Voss. Conan Doyle: Adventures of Sherlock Holmes. Krapotkin: La morale anarchiste.

1892	Orzeszkowa: Dwa bieguny. — Konopnicka: Pan Balcer w Brazylji (do 1910). — Wł. Łoziński: Madonna Busowiska. — Faleński: Meandry. — Sienkiewicz: Listy z Afryki. Spasowicz: Pisma. — Krzemieński: Dwadzieścia pięć lat Rosji w Polsce. — Łęgowski: Kaszuby i Kociewie.	Dąbrowski: Śmierć. — Niedźwiecki: Nowele. — Ostoja: Powieści prawdziwe. Krzywicki: Kurpie. — Matlakowski: Budownictwo ludowe na Podhalu. — Dawid: Szkice psychologiczne. Przybyszewski: Zur Psychologie des Individuums.	Crane: Maggie, a Girl of the Streets. — Curel: L'envers d'une sainte. — Ibsen: Budowniczy Solness. — Hauptmann: Die Weber. — Renan: Feuilles détachées. — Rodenbach: Bruges la morte. — Stevenson: Across the Plains. — Wilde: Lady Windermere's Fan. — Zola: Débâcle. Heidenstam, Hofmannstahl, Lapidoth - Swarth, Negri, Palacio Valdès, Pascoli, Rosny. „Blätter für die Kunst" St. George (do 1919). — „Die Zukunft" Hardena (do 1922). Hansson: Materjalizm w literaturze. — Nordau: Entartung.
1893	Prus: Emancypantki. — Asnyk: Nad głębiami. — Konopnicka: Na drodze. — Faleński: Pieśni spóźnione. — Deotyma: Panienka z okienka. — Gawalewicz: Mechesy. Tarnowski: Z. Krasiński. — Kalina: Mowa kaszubska jako narzecze języka polskiego. — Pawiński: Młode lata Zygmunta Starego. — Kramsztyk: Szkice przyrodnicze.	Dąbrowski: Felka. — Dygasiński: Na złamanie karku. — Hajota: Z dalekich lądów. — Zapolska: Menażerja ludzka. — Or-Ot: Stare Miasto. — Miriam: Z czary młodości. Rowiński: Uwagi o wersyfikacji polskiej. — Porębowicz: A. Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej. Przybyszewski: Totenmesse.	D'Annunzio: Odi navali. — Barrès: L'ennemi des lois. — Courteline: Boubouroche. — France: Rôtisserie de la reine Pédauque. — Heredia: Les trophées. — Rod: Michel Teissier. — Verhaeren: Les campagnes hallucinées. — Wilde: Salome. Erkko, Fuller, Gide, Halbe, Malarmé, Samain, Schnitzler, Thompson. Burdach: Vom Mittelalter zur Reformation. — Fouillée: La psychologie des idées - forces.

1894	Sienkiewicz: Rodzina Połanieckich. — Asnyk: Poezje, IV. — Sewer: Nafta. — Junosza-Szaniawski: Pająki. — Zagórski: Poezje. Korzon: Kościuszko. — Dubiecki: R. Traugutt. — Biegański: Logika medycyny.	Kasprowicz: Anima lachrymans.— Tetmajer: Poezje, II. — Sieroszewski: Na kresach lasów. — Komornicka: Szkice. — Konar: Siostry Malinowskie. — Kosiakiewicz: Bawełna. — Lange i M-ski: Przekład „Kwiatów grzechu" Baudelaire'a. — Miriam: Wybór pism dramatycznych Maeterlincka. T. Pawlikowski dyrektorem teatru krakowskiego (do 1899). „Robotnik" Piłsudskiego (do 1900). Zdziechowski: Byron i jego wiek. — Matlakowski: Hamlet. — Matuszewski: Djabeł w poezji. Przybyszewski: Vigilien.	D'Anunzio: Il trionfo della morte. — Barrès: Du sang, de la volupté et de la mort. — France: Le lys rouge. — Hamsun: Pan. — Hardy: Life's Little Ironies. — Hauptmann: Hanneles Himmelfahrt. — Hearn: Glimpses of Unfamiliar Japan. — Huysmans: En route. — Ibsen: Mały Eyolf. — Jörgensen: Wyznania. — Kipling: Księga dżungli. — Louys: Les chansons de Bilitis. — Mereżkowski. Juljan Apostata. — Prévost: Les demi-vierges. — Renard: Poil de carotte. — Sabatier: Vie de saint François d'Assise. — Sardou: Madame Sans Gêne. — Zola: Lourdes. Balmont, Czech, Fort, Mombert. Lanson: Histoire de la littérature française. — Wahle: Das Ganze der Philosophie und ihr Ende.

1895	Prus: Faraon; Opowiadania wieczorne. — Junosza-Szaniawski: Czarnebłoto. — Kaszewski: Przekład Eschylosa. — Konopnicka: O krasnoludkach i o sierotce Marysi. Chmielowski: Nasi powieściopisarze, II; Współcześni poeci polscy. — Chmielowski i E. Grabowski: Obraz literatury powszechnej. — Koźmian: Rok 1863.	Kasprowicz: Miłość. — Lange: Poezje. — Niemojewski: Polonia irredenta. — Żuławski: Poezje. — Żeromski: Opowiadania; Rozdzióbią nas kruki, wrony. — Berent: Fachowiec. — Reymont: Pielgrzymka do Jasnej Góry. — Dygasiński: Wywczasy Młynowskie. — Rodziewiczówna: Z głuszy. „Forpoczty". — „Przegląd Wszechpolski". Balzer: Genealogja Piastów. — Windakiewicz: M. Rej. — Krzywicki: Za Atlantykiem. Przybyszewski: Homo Sapiens (niem.).	Conrad: Almayer's Folly. France: Le jardin d'Epicure. — Rimbaud: Wydanie poezyj z lat 1870—73. — Verlaine: Confessions. — Wedekind: Erdgeist. — Wells: The Time Machine. — Zeyer: Trzy legendy o krucyfiksie. Claudel, Brzezina, Gárdonyi, Karásek ze Lvovic, Karlfeldt, Symons, Valera y Alcadá Galiano, Vojnović. Le Bon: Psychologie des foules.

1896	Sienkiewicz: Quo vadis. — Orzeszkowa: Pieśń przerwana. — Konopnicka: Poezje, IV. — Gomulicki: Nowe pieśni. — Faleński: Utwory dramatyczne. — Szutkiewicz: Popychadło. Świętochowski: Poeta jako człowiek pierwotny. — Pawlicki: Żywot i dzieła Renana. — Piekosiński: Ludność wieśniacza w Polsce w dobie piastowskiej.	Dygasiński: As. — Reymont: Komedjantka. — Tetmajer: Ksiądz Piotr. — Zapolska: Żabusia; Wodzirej. — Miciński: Nauczycielka. — Rydel: Przekład Iljady. Przybyszewski: De profundis (niem.).	Conrad: An Outcast of the Islands. Altenberg: Wie ich es sehe. — Bojer: Et folketog. — Gourmont: Le livre des masques. — Fogazzaro: Piccolo mondo antico. — Liliencron: Poggfred. — Louys: Aphrodite. — Maeterlinck: Le trésor des humbles. — Mombert: Der glühende. — Proust: Les plaisirs et les jours. — Renard: Histoires naturelles. — Schwob: La croisade des enfants. — Swinburne: The Tale of Balen. — Valéry: La soirée avec M. Teste. Christow, Deledda, Gjellerup, P. P. Sławejkow. Bergson: Matière et mémoire. — Krapotkin: L'anarchie, sa philosophie, son idéal. — Herzl: Der Judenstaat. — Tancredi Canonico: Andrea Towiański.

1897	Sewer: Maciek w powstaniu. — Konopnicka: Nowele; Linje i dźwięki. — Gomulicki: Cudna mieszczka. — Sarnecki: Szklana góra. Tarnowski: H. Sienkiewicz. — Plenkiewicz: Jan Kochanowski.	Wyspiański: Legenda. — Reymont: Fermenty. — Sieroszewski: W matni. — Dygasiński: Dramaty Lubądzkie. — Gruszecki: Krety. — Zapolska: Małka Szwarcenkopf. — Adamowicz: Tragedje krwi. — Rolicz-Lieder: Wiersze V. „Życie“ Kraków (do 1900). Matuszewski: Swoi i obcy. — Lange: Studja z literatury francuskiej. — Kallenbach: A. Mickiewicz. — Szczepanowski: Idea polska wobec prądów międzynarodowych. — Potkański: Kraków przed Piastami. — Smoleński: Dzieje narodu polskiego. „Przegląd Filozoficzny“. Przybyszewski: Satans Kinder. — Zieliński: Cicero im Wandel der Jahrhunderte.	Barrès: Les Déracinés. — France: Histoire contemporaine. — Gide: Les nourritures terrestres. — Hauptmann: Die versunkene Glocke. — Heidenstam: Karolinerna. — Maugham: Liza of Lambeth. — Tołstoj: Zmartwychwstanie; Co to jest sztuka? — Unamuno: Paz en la guerra. — Wassermann: Die Juden von Zirndorf. — Wells: The Invisible Man. — Strindberg: Inferno. Scheerbart, Schönherr, Widmann. Volkelt: Aesthetik des Tragischen. — Cornelius: Psychologie als Erfahrungswissenschaft. — Mehring: Geschichte der deutschen Sozialdemokratie.

1898	Konopnicka: Ludzie i rzeczy. — Junosza - Szaniawski: Na zgliszczach. — Sewer: Matka. Chmielowski: Zarys najnowszej literatury polskiej (IV wyd.); Nasza literatura dramatyczna; Estetyka Mickiewicza. — Karłowicz i in.: Słownik języka polskiego (t. zw. warszawski). — Ochorowicz: Bezwiedne tradycje ludzkości. — Korzon: Dola i niedola Jana Sobieskiego. Klaczko: Rome et la Renaissance.	Wyspiański: Meleager; Warszawianka. — Żeromski: Utwory powieściowe; Syzyfowe prace. — Kasprowicz: Krzak dzikiej róży. — Tetmajer: Poezje, III. — Reymont: Ziemia obiecana. — Weyssenhoff: Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego. — Orkan: Nowele. — Karczewski: W Wielgiem. — Gruszczewski: Hutnik. — Mirandola: Liber tristium. — M. Srokowski: Chore sny. „Młodość“ (do 1901). A. Górski: Młoda Polska. — Abramowski: Co to jest sztuka. „Poradnik dla samouków“ Michalskiego i Heflicha. — Twardowski: Wyobrażenia i pojęcia. — Kelles - Krauz: Socjologiczne prawo retrospekcji.	Conrad: The Nigger of the „Narcissus“; Tales of Unrest. Hamsun: Wiktorja. — Huysmans: La cathédrale. — S. Moore: Evelyn Innes. — Pontoppidan: Lykkeper. — Spitteler: Conrad der Leutnant. — Verhaeren: Les Aubes. — Wilde: Ballad of Reading Goal; De profundis. Deland, Gorkij, Key, Magre, Philippe, Zahn. Teatr artystyczny Stanisławskiego w Moskwie.

1899	Karol Brzozowski: Poezje. — Konopnicka: Mickiewicz. A. G. Bem: Teorja poezji polskiej.	Wyspiański: Protesilas i Laodamja; Lelewel; Klątwa. — Przybyszewski: Nad morzem; Confiteor. — J. A. Kisielewski: W sieci. — Rydel: Poezje. — Reymont: Sprawiedliwie. — Sieroszewski: Risztau. — Korczak: Dzieci ulicy. — Dygasiński: W Kielcach. — Gruszecki: W starym dworze. — Tetmajer: Melancholja. — Godlewska: Kato. — Porębowicz: Przekład „Boskiej Komedji" Danta. — Lange: Przekłady z poetów obcych. „Krytyka" Feldmana (do 1914). Przewóski: Krytyka literacka we Francji. — Appel: Psychologja mowy. — Abramowski: Teorja jednostek psychicznych; Zagadnienia socjalizmu. — Daszyński: Szlachetczyzna a odrodzenie Galicji. — Lutosławski: Platon jako twórca idealizmu. — Nusbaum: Z zagadnień biologji.	D'Annunzio: Il Fuoco. — Curel: La nouvelle idole. — Gide: Le Prométhé mal enchainé. — Holz: Revolution der Lyrik; Phantasus. — Mirbeau:: Le jardin des supplices. — Moréas: Stances. — Krapotkin: Memoirs of a Revolutionist. — Ruskin: Praeterita. — Stefanyk: Niebieska książeczka. Rachilde, Svoboda, Trindade Coelho. Skowronnek: Masurenblut. Symons: The Symbolist Movement in Literature. — Wölfflin: Die klassische Kunst. — G. Witkowski: Goethe. — Rozanow: Koniec oświecenia; Religja i kultura.

1900	Sienkiewicz: Krzyżacy. — Gomulicki; Pieśń o Gdańsku; Opowiadania o Starej Warszawie. — Świętochowski: Duchy, cz. I—III. Chmielowski: Historja literatury polskiej; Metodyka historji literatury polskiej. — Tarnowski: Historja literatury polskiej. — Mleczko: Serce a heksametr. — Gloger: Encyklopedja staropolska. — Karłowicz: Słownik gwar polskich. Jubileusz Sienkiewicza.	Wyspiański: Bolesław Śmiały (poemat); Kazimierz Wielki; Legjon. — Żeromski: Ludzie bezdomni. — Przybyszewski: De profundis; Androgyne (W godzinie cudu); Na drogach duszy; Dla szczęścia. — Tetmajer: Poezje, IV; Otchłań. — Dygasiński: Zając. — Sieroszewski: Latorośle; Brzask (Dno nędzy); Dwanaście lat w kraju Jakutów. — Orkan: Komornicy. — Rydel: Zaczarowane koło. — Komornicka: Baśnie i psalmodje. — Witkiewicz: Juljusz Kossak. J. K. Potocki: Współzawodnictwo i współdziałanie. — Lutosławski: O wychowaniu narodowem. — K. Morawski: Historja Uniwersytetu Jagiellońskiego.	Conrad: Lord Jim. Claudel: Connaissance de l'Est. — Geijerstam: Książka o małym braciszku. — H. Mann: Im Schlaraffenland. — Rilke: Geschichten vom lieben Gott. — Spitteler: Olympischer Frühling. — Wells: Lowe and Mr. Lewisham. — Zola: Le travail. — Key: Stulecie dziecka. Begović, Heijermanns, Sven Lange, London, B. Münchhausen, Viebig. „Cahiers de la Quinzaine" Péguy. Bergson: Le Rire. — Faguet: Histoire de la littérature française. — Saintsbury: History of Criticism and Literary Taste in Europe. — Wundt: Völkerpsychologie. — Simmel: Die Philosophie des Geldes. — Freud: Die Traumdeutung. — Lamprecht: Die kulturhistorische Methode.

1901	Konopnicka: Italia. Chmielowski: H. Sienkiewicz; Najnowsze prądy w poezji naszej. — Święcicki: Historja literatur wschodnich. — Limanowski: Historja demokracji polskiej w epoce porozbiorowej. — Gadon: Emigracja polska. — Radliński: Przeszłość w teraźniejszości. — Nałkowski: Ziemia i człowiek.	Wyspiański: Wesele. — Przybyszewski: Złote runo. — Niemojewski: Legendy. — Dygasiński: Łabędzia Woda; Margiela i Margielka. — Weyssenhoff: Sprawa Dołęgi. — Tetmajer: Zawisza Czarny; Panna Mery; Wielki poeta (Wyspiański). — Staff: Sny o potędze. — Perzyński: Poezje. — Wolska: Symfonja jesienna. — Leszczyński: Poezje. — Rydel: Bajka o Kasi i Królewiczu. — Nowaczyński: Studja i szkice. — Miriam: Studjum o Rimbaudzie; Wybór pism Zeyera. „Chimera“ (do 1907); „Książka“ (do 1914). Szczepanowski: Idea polska wobec prądów kosmopolitycznych. T. Zieliński: Świat antyczny a my. — Jasieński: Manggha.	Claudel: L'Echange. — Frenssen: Jörg Uhl. — Kipling: Kim. — Lagerlöf: Jerozolima. — Lemonnier: Le vent dans les moulins. — Th. Mann: Die Buddenbrooks. — Philippe: Bubu de Montparnasse. — Vojnović: Trylogja dubrownicka. — Wells: The First Man in the Moon. — Wied: Słaba płeć. — Wieresajew: Zwierzenia lekarza. Briusow, L. Daudet, Löns, Madame de Noailles, Todorow. Strzygowski: Orient oder Rom? — Freud: Die Psychologie des Alltagslebens. — Vries: Die Mutationstheorie.

1902	Gliński: Pan Filip z Konopi; Cecora. — Konopnicka: Trzy studja. Chmielowski: Dramat polski doby najnowszej; Dzieje krytyki literackiej w Polsce; St. Wyspiański. — Jeż: Sprawa ruska w stosunku do sprawy polskiej.	Dygasiński: Gody życia. — Kasprowicz: Moja pieśń wieczorna; Salve Regina. — Przybyszewski: Z gleby kujawskiej (Syn ziemi). — Miciński: W mroku gwiazd. — Danilowski: Z minionych dni. — Staff: Mistrz Twardowski. — Lemański: Bajki. — Nowaczyński: Małpie zwierciadło. — Rittner: Sąsiadka. — Ostrowska: Poezje. — Or-Ot: Kronika mieszczańska. — M. Siedlecki: Głębiny. Feldman: Piśmiennictwo polskie (Współczesna literatura polska). — Matuszewski: Słowacki i nowa sztuka. — Porębowicz: Poezja polska nowego stulecia. — Strug: St. Żeromski. — Dmowski: Myśli nowoczesnego Polaka. — Kulczycki: Anarchizm współczesny; Współczesne prądy umysłowe i polityczne. „Pamiętnik Literacki".	Conrad: Youth. Belloc: The Path to Rome. — Gide: L'Immoraliste. — Gorkij: Na dnie. — Mereżkowski: Piotr i Aleksy. — Maeterlinck: Monna Vanna. — Masefield: Salt-Water Ballads. — Prévost: Lettres à Françoise. — Rilke: Das Buch der Bilder. — Yeats: Cathleen Ni Hoolihan. — Verhaeren: Les forces tumultueuses. — H. Keller: Historja mego życia. Guyau: Les problèmes de l'esthétique contemporaine. — Hagemann: Die Kunst der Bühne. — James: The Varieties of Religious Experience. — Ferrero: Grandezza e decadenza di Roma. — Sombart: Der moderne Kapitalismus. — Faguet: Le libéralisme. — Loisy: L'Evangile et l'Eglise. — Huch: Ausbreitung und Verfall der Romantik. — Poincaré: Science et Hypotèse. — Niederle: Starożytności słowiańskie.

1903	Sewer: Michał Kopeć. — Gomulicki: Miecz i łokieć. — Tarnowski: Czyściec Słowackiego. Wł. Łoziński: Prawem i lewem.	Wyspiański: Wyzwolenie; Bolesław Śmiały (dramat); Achilleis; Henryk Pobożny; Piast. — Orkan: W Roztokach; Skapany świat. — Tetmajer: Na skalnem Podhalu. — Berent: Próchno. — Irzykowski: Pałuba. — Miciński: Noc Rabinowa. — Staff: Dzień duszy; Najmłodsza pieśń polska. — Witkiewicz: Al. Gierymski; Dziwny człowiek; Bagno; Jan Matejko. — Przybyszewski: Śnieg. — Ruffer: Posłanie do dusz. — Sieroszewski: Powieści chińskie. — Żuławski: Na srebrnym globie. — Nowaczyński: Facecje sowidrzalskie; Siedem dramatów jednoaktowych. — Komornicka: Biesy. — Potocki: Szkice i wrażenia literackie. — Brzozowski: przeciw Sienkiewiczowi. Piłsudski: Bibuła. „Ateneum" Jellenty (do 1908); „Eleusis" Lutosławskiego. Brückner: Dzieje literatury polskiej. — Lack: O Wyspiańskim. — Mokłowski: Sztuka ludowa w Polsce. — Chrzanowski: Kazania sejmowe Skargi. — Krzywicki: Kwestja rolna. — Balicki: Egoizm narodowy wobec etyki.	Conrad: Typhoon. Gide: Prétextes. — Dehmel: Zwei Menschen. — Gourmont: Physique de l'amour. — Fogazzaro: Il Santo. — Heijermanns: Diamantstad. — H. James: The Ambassadors. — Jammes: Le roman de lièvre. — Shaw: Man and Superman. — Weininger: Geschlecht und Charakter. Babits, Dauthendey, Ernst, Iwanow, Schönaich-Carolath, Synge. Saitschick: Menschen und Kunst der italienischen Renaissance. — Miecznikow: Etudes sur la nature humaine. — Ostwald: Vorlesungen über Naturphilosophie. — Russell: The Principles of Mathematics. — Meillet: Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes.

1904	Orzeszkowa i Garbowski: Ad astra. — Konopnicka: Na normadzkim brzegu; Ludziom i chwilom. Nałkowski: Jednostka i ogół; Sienkiewicziana. — T. Wojciechowski: Szkice historyczne jedenastego wieku. — Tretiak: J. Słowacki. — Chlędowski: Siena. — Baudonin de Courtenay: Szkice językoznawcze. — Bojko: Pisma i mowy. — Chmielowski: przekład „Krytyki czystego rozumu" Kanta. VIII tom „Chimery" poświęcony Norwidowi.	Wyspiański: Legenda (II); Akropolis; Noc Listopadowa. — Żeromski: Popioły; Aryman mści się. — Reymont: Chłopi. — Lemański: Proza ironiczna. — Sieroszewski: Ucieczka; Na Daleki Wschód. — Przybyszewski: Synowie ziemi. — Zawisłowska: Poezje. — Nowaczyński: Smocze gniazdo. — Perzyński: Lekkomyślna siostra. — Rittner: W małym domku. — Staff: Skarb. — Żuławski: Eros i Psyche. — Niemojewski: Przekład „Żywota Jezusa" Renana. — Brzozowski: przeciw Miriamowi. Matuszewski: Twórczość i twórcy. — Witkiewicz: Chrześcijaństwo i katechizm. — Kallenbach: Z. Krasiński. — Gostomski: Z przeszłości i teraźniejszości. — Studnicki: Od socjalizmu do nacjonalizmu. — Kulczycki: Historja polskiego ruchu socjalistycznego w zaborze rosyjskim.	Conrad: Nostromo. Bataille: Madame Colibri. — Hardy: The Dynasts. — Hesse: Peter Camenzind. — Rolland: Jean Christophe. — Verhaeren: Toute la Flandre. — Wassermann: Alexander in Babylon. Bielyj, Colette, Farrère, J. V. Jensen, Lerbergh, Pirandello, Sadoveanu. Lubliński: Bilanz der Moderne. — Maurras: La république et la décentralisation.

1905	Konopnicka: Nowe pieśni; Szkice. Radliński: Dzieje jednego Boga. — Baudonin de Courtenay: Krzewiciele zdziczenia. Sienkiewicz — nagroda Nobla.	Kasprowicz: Uczta Herodjady. — Orkan: Ofiara; Wina i kara. — Przybyszewski: O dramacie i scenie. — Wyspiański: Hamlet; Hymn. — Żuławski: Ijola. — Tetmajer: Poezje, V. — Staff: Ptakom niebieskim. — Jan Wroczyński: Gawoty gwiezdne. — Maykowski: Poezje. — Rolicz-Lieder: Pieśni niepodległe. — Sieroszewski: Ol-Soni-Kisań. — Zapolska: Sezonowa miłość. — Żeromski: Echa leśne. — Berent, Staff i in.: przekłady Nietzschego. — Brzozowski: O St. Żeromskim. „Zielony Balonik". Feldman: Współczesna krytyka literacka w Polsce. — Kelles-Krauz: Kilka głównych zasad rozwoju sztuki. — Brückner: M. Rej; Różnowiercy polscy. — Askenazy: Książę Józef Poniatowski. — Kutrzeba: Historja ustroju Polski. — L. Wasilewski, K. Srokowski.	Andrejew: Czerwony śmiech. — Linnankoski: Śpiew krwawego kwiatu. — Rilke: Das Stundenbuch. — Shaw: Major Barbara. — Unamuno: Vida de Don Qujote y Sancho. — Wells: A Modern Utopia. — Widmann: Der Heilige und die Tiere. Morgenstern, Ramuz, Wharton. Reinhardt w berlin. Deutsches Theater. — Studio Meyerholda w Moskwie. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. — Volkelt: System der Aesthetik. — Mazzoni: L'Ottocento. — Maurras: Avenir de l'intelligence. — Reclus: L'homme et la terre. — Poincaré: La valeur de la science. — Mach: Erkenntnis und Irrtum.

1906	Gomulicki: Biały sztandar. Tretiak: Mickiewicz i Puszkin. — Sz. Morawski: Arjanie polscy. Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej.	Wyspiański: Skałka. — Żeromski: Powieść o Udałym Walgierzu. — Miciński: Kniaź Patiomkin; Do źródeł duszy polskiej. — Przybyszewski: Odwieczna baśń. — Staff: Godiwa. — Perzyński: Aszantka. — Krzywoszewski: Edukacja Bronki. — Hertzówna: Zburzenie Tyru. — Kasprowicz: O bohaterskim koniu i walącym się domu. — Lange: Rozmyślania. — Lemański: Ofiara królewny. — L. Eminowicz: Poemat. — Korczak: Dziecko salonu. — Niemojewski: Ludzie rewolucji. — Nałkowska: Kobiety. — Grubiński: Nowele. — Sygietyński: Maks. Gierymski. — Brzozowski: Współczesna powieść polska. „Myśl Niepodległa" Niemojewskiego (do 1921). Porębowicz: Dante. — Feldman: H. Ibsen. — Brückner: Dzieje języka polskiego. Tow. Kursów Naukowych w Warszawie.	Conrad: The Mirror of the Sea. Andersen-Nexö: Pelle zdobywca. — Galsworthy: The Man of Property. — Handel-Mazzetti: Jesse und Marie. — Huch: Die Verteidigung Roms. — Kellermann: Ingeborg. — Magre: Les lèvres et les secrets. — Mereżkowski: Nadchodzący cham. — Rilke: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. — U. Sinclair: The Jungle. — Spitteler: Imago. Larsen, Pascoli, Torelli, Thoma. Lasserre: Le romantisme français. — Saintsbury: A History of English Prosody. — W. Stern: Person und Sache. System des kritischen Personalismus. — Sarrazin: Les grands poètes romantiques de la Pologne.

1907	Gliński: Królewska pieśń. — Konopnicka: Ziemie polskie. — Gomulicki: Ciury. Wł. Łoziński: Życie polskie w dawnych wiekach. — Chłędowski: Dwór w Ferrarze. — R. Pilat: Historja literatury polskiej. — Biegański: O filozofji Mickiewicza. — Wł. Pilat: Socjologja sztuki. — Ochorowicz: Pierwiastki charakteru narodowego. — Arcyb. Teodorowicz: Katolicyzm a cywilizacja.	Wyspiański: Cyd Corneille'a; Powrót Odysa; Sędziowie: Zygmunt August. — Witkiewicz: Z Tatr. — Bartkiewicz: Słabe serca. — Danikowski: Jaskółka. — Niemojewski: Boruch. — Perzyński: Sławny człowiek. — Zapolska: Moralność pani Dulskiej; Ich czworo. — Żuławski: La Bestia. — Grubiński: Pijani. — Irzykowski i Mohort: Dobrodziej złodziei. — Brzozowski: Współczesna krytyka literacka w Polsce; Kultura i życie. — Irzykowski: Fryd. Hebbel jako poeta konieczności. — Nalepiński: On idzie! Rzecz o Królu-Duchu Rosji. — Zieliński: Starożytność antyczna a wykształcenie klasyczne. — Kasprowicz: Poeci angielscy. „Na nową szkołę". — „Wolne Słowo" Belmonta (do 1913). Dobrzycki: Z dziejów literatury polskiej. — Abramowski: Idee społeczne kooperatyzmu. — Kelles-Krauz: Wybór pism politycznych.	Conrad: The Secret Agent. Asz: Bóg zemsty. — Egge: Hjertet. — Galsworthy: The Country House. — Hedberg: Johan Ulfstjerna. — Mombert: Aeon. — Rilke: Neue Gedichte. — Schaukal: Leben und Meinungen des Herrn Andreas v. Balthesser. — Sołogub: Drobny bies. — Spitteler: Gerold und Hansli. — Strindberg: Czarne chorągwie. — Vrchlicky: Godiva. Saran: Deutsche Verslehre. — Dessoir: Objektivismus in der Aesthetik. — Wilamowitz-Moellendorff: Einleitung in die griechische Tragödie. — Verworn: Mechanik des Geisteslebens. — Bergson: L'évolution créatrice. — James: Pragmatyzm.

1908	Prus: Dzieci. Spasowicz: Pisma, IX.	Żeromski: Dzieje grzechu; Duma o hetmanie; Słowo o bandosie. — A. Górski: Monsalwat. — Kasprowicz: Ballada o słoneczniku. — Brzozowski: Płomienie. — Witkiewicz: Matejko. — Staff: Gałąź kwitnąca. — Orkan: Miłość pasterska; Młoda Ukraina. — Rodziewiczówna: Byli i będą. — Mueller: Henryk Flis. — Nowaczyński: Bóg wojny; Car Samozwaniec. — Strug: Ludzie podziemni. — Liciński: Z pamiętnika włóczęgi. — Szandlerowski: Paraklet. „Sfinks" Bukowińskiego. Lorentowicz: Młoda Polska. — Maluszewski: Żeromski i „Dzieje grzechu". — Chrzanowski: Historja literatury niepodległej Polski. — T. Grabowski: Literatura arjańska w Polsce. — Z. Wasilewski: Listy dziennikarza w sprawach kultury narodowej. — Kelles-Krauz: Materjalizm ekonomiczny. — Piniński: Ewolucja i moda w pojmowaniu piękna. — Appel: Język i społeczeństwo. — St. Zakrzewski: Zagadnienia historyczne. — Askenazy: Łukasiński. — Majewski: Nauka o cywilizacji. — Dawid: Mózg i dusza. — Natanson: Odczyty i szkice. Sprawa Brzozowskiego przed sądem partyjnym.	Conrad: A Set of Six. Arcybaszew: Sanin. — Bielyj: Srebrny gołąb (Wschód czy Zachód). — Bennet: The Old Wiwes' Tale. — Benelli: La cena delle beffe. — Chesterton: The Man Who Was Thursday. — France: Ile des pingouins. — Hamp: La peine des hommes. — Jensen: Lodowiec. — Linnankoski: Zbiegi. — Romains: La vie unanime. — Shaw: Getting Married. — U. Sinclair: The Metropolis. — Chartier: Propos d'Alain (do 1914). Abercrombie, Kuźmin, Ponten. Croce: Estetica. — James: Pluralistic Universe. — Sorel: Les illusions du progrès; Refléxions sur la violence; La décomposition du marxisme. — Massis: La pensée de M. Barrès. — Faguet: Le pacifisme. — Kummer: Deutsche Literaturgeschichte des XIX und XX Jhd. — Murko: Geschichte der älteren slavischen Literaturen. — Jacimirskij: Nowiejszaja polskaja litiera-tura.

1909	Świętochowski: Duchy, cz. IV—VI. Chłędowski: Rzym. — Tarnowski: J. Klaczko.	Brzozowski: Legenda Młodej Polski. — Żeromski: Róża. — Miciński: Bazilissa Teofanu. — Perzyński: Szczęście Frania. — Rittner: Don Juan. — Zapolska: Skiz. — Nałkowska: Rówieśnice. — Lemański: Prawo własności. — Sieroszewski: Ze świata; Małżeństwo. — M. Srokowski: Kult ciała. — Porębowicz: Pieśni ludowe. — Boy-Żeleński: pierwszy przekład Balzaka. Adamowicz, Grubiński, R. Jaworski, Makuszyński. „Lamus" M. Pawlikowskiego (do 1913). A. G. Siedlecki: Wyspiański. — Jellenta: C. Norwid. — J. G. Pawlikowski: Mistyka Słowackiego. — Sinko: Hellenizm Słowackiego. — K. Morawski: Historja literatury rzymskiej (do 1921). — Sobeski: Przędziwo Arachny. — L. Wasilewski: Współczesna Słowiańszczyzna. — Lutosławski: Rozwój potęgi woli.	Bahr: Das Konzert. — Bezrucz: Pieśni śląskie. — Biełyj: Popiół. — Gide: La porte étroite. — Jerusalem: Der heilege Skarabäus. — Kellermann: Der Tor. — Farrère: La bataille. — London: Martin Eden. — Kuźmin: Czuły Józef. — Maeterlinck: L'oiseau bleu. — Móricz: Złoto w błocie. — Ogrizović: Hasanagica. — Ropszyn: Blady koń. — Synge: Deirdre of the Sorrows. Ewers, Gabe-Penewa, Giraudoux, Villespaesa, Vlahuta. Lublinski: Der Ausgang der Moderne. — Lanson: L'art de la prose. — Borgese: La nuova Germania. — Prezzolini: B. Croce. — Szalda: Współczesna literatura czeska.

1910	Orzeszkowa: Gloria victis. — Konopnicka: Pan Balcer w Brazylji. Świętochowski: Utopje w rozwoju historycznym. — Biegański: Traktat o poznaniu i prawdzie. — Radliński: Spinoza.	Miciński: Nietota. — Orkan: Pomór. — Żeromski: Sułkowski. — Nowaczyński: Wielki Fryderyk. — Rittner: Głupi Jakób. — Rostworowski: Pod górę. — Lemański: Baśń o prawdzie. — Staff: Uśmiechy godzin. — St. Korab-Brzozowski: Nim serce ucichło. — Nalepiński: Chrzest. — Sieroszewski: Z fali na falę. — Perzyński: Michalik z P. P. S. — Weyssenhoff: Unja. — Rogoszówna: Pisklęta. — B. Chrzanowski: Na kaszubskim brzegu. „Zarzewie", czasopismo polskiej młodzieży niepodległościowej. Brzozowski: Idee. — Monografje o Mochnackim: Kucharzewski, Szpotański, Śliwiński. — Strzelecki: Powieść polska. — Z. Wasilewski: O sztuce i człowieku wiecznym. — Appel: Język i sztuka. — Komarnicki: Stylistyka polska. — Dyboski: Literatura i język średniowiecznej Anglji. — Twardowski: O filozofji średniowiecznej. — Witwicki: Przekład „Uczty" Platona. — Milewski: Sklepy społeczne. — Perl: Dzieje ruchu socjalistycznego w zaborze rosyjskim. — Studnicki: Sprawa polska.	Bennet: Clayhanger. — Bunin: Wieś. — Claudel: Cinq grandes odes; L'otage. — Colette: La vagabonde. — G. Hauptmann: Der Narr in Christo. — Gjellerup: Wędrowcy świata. — Kellermann: Das Meer. — Marinetti: Mafarka Il Futurista. — K. Michaelis: Wiek niebezpieczny. — Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. — Péguy: Le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc. — Todorow: Wesele ducha leśnego. Däubler, Dauthendey, Pannwitz, Petzold, Swinnerton, Hippius. Berlin. „Der Sturm" Waldena. Dilthey: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. — Dibelius: Englische Romankunst. — Brunhes: La géographie humaine. — M. i A. Leblond: La Pologne vivante.

1911	Sienkiewicz: W pustyni i w puszczy. Tretiak: B. Zaleski. — Limanowski: St. Worcell. — Struve: Historja logiki jako teorji poznania w Polsce.	Kasprowicz: Chwile. — Lemański: Księga rodzaju. — Staff: W cieniu miecza. — Berent: Ozimina. — Brzozowski: Sam wśród ludzi. — Weyssenhoff: Soból i panna. — Strug: Ojcowie nasi. — Miciński: Dęby Czarnobylskie; Walka o Chrystusa. — Kaden: Niezguła; Zawody. — Nałkowska: Narcyza. — Choynowski: Zdarzenie. — Grubiński: Moc kamienna. — Wielopolska: Pani El. — Lange: Stypa. — Nowaczyński: Meandry. — Żuławski: Koniec Mesjasza. — Ostrowska: Liryka francuska. „Miesięcznik literacki i artystyczny". — „„Museion" (do 1913). Bereżyński: Filozofja C. Norwida. — Lorentowicz: Nowa Francja literacka. — J. B. Antoniewicz: Grottger. — Nitsch: Mowa ludu polskiego. — Dawid: Inteligencja, wola i zdolność do pracy.	Conrad: Under Western Eyes. Błok: Nocne godziny. — Chesterton: The Ballad of the White Horse. — Ewers: Alraune. — Heym: Der ewige Tag. — Porto-Riche: Le Vieil Homme. — Romains: Mort de quelqu'un. — Unruh: Offiziere. — Stanković: Nieczysta krew. — St. Zweig: Erstes Erlebnis. — Molo: Ums Menschentum. Iwanow, Löns, K. Mansfield, Masefield. Berlin. „Die Aktion". Müller-Freienfels: Psychologie der Kunst. — Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist. — Vaihinger: Die Philosophie des Als ob. — Hellpach: Geopsychische Erscheinungen. — Sombart: Die Juden und das Wirtschaftsleben. — Niederle: Das Leben der alten Slaven. — Gardner: A. Mickiewicz, The National Poet of Poland.

1912	Gomulicki: Kłosy z polskiej niwy. Świętochowski: Źródła moralności. — Limanowski: Szermierze wolności. — Radliński: Katolicyzm, modernizm i myśl wolna. — Chlebowski: Pisma. — Straszewski: Dzieje filozoficznej myśli polskiej w okresie porozbiorowym. „Encyklopedja Polska" Akademji Umiejętności. „Pisma zebrane" Norwida.	Żeromski: Uroda życia; Wierna rzeka. — Brzozowski: Głosy wśród nocy; St. Wyspiański. — Przybyszewski: Mocny człowiek. — Orkan: Drzewiej. — Zapolska: Kobieta bez skazy; Panna Maliczewska. — Rydel: Zygmunt August. — Morstin: Lilje. — Nowaczyński: Cyganerja warszawska. — Rittner: Lato. — Leśmian: Sad rozstajny. — Szandlerowski: Confiteor. — Makuszyński: Zabawa w szczęście. — Zabojecka: Powieść o duszy polskiej. — Leszczyński: Harmonja słowa. — Kasprowicz: Arcydzieła europejskiej poezji dramatycznej. — St. Fr. Michalski: Czterdzieści pieśni Rigwedy. Piłsudski: 22 stycznia 1863. Polocki: Polska literatura współczesna. — Wóycicki: Forma dźwiękowa wiersza polskiego i prozy polskiej. — Kleiner: Z. Krasiński. — Drogoszewski: Orzeszkowa. — Dyboski: wstępy do wydania Szekspira. — Balzer: Przygodne słowa. — J. Smoleński: Krajobraz Polski. — Breiter: Przekład „Złudzeń postępu" Sorela. Lutosławski: Psychologie de la volonté.	Conrad: Twixt Land and Sea; Some Reminiscences. Bielyj: Petersburg. — Bojer: Rybacy z Lofotów. — Eekhoud: Les Libertins d'Anvers. — Gunnarsson: Ludzie z Borg. — Medek: Zmierzch bogów. — S. Michaelis: Wieczny sen. — Papini: Un uomo finito. — Psichari: L'appel des armes. — Rosny: La mort de la terre. — E. Strauss: Der Nackte Mann. Le Cardonnel, Cendrars, Chlumberger, De la Mare, Siewierjanin. Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. — Worringer: Formprobleme der Gotik. — Thibaudet: La poésie de St. Mallarmé. — Russell: Problems of Philosophy. — Maurras: Politique réligieuse. — Pogodin: Mickiewicz.

1913	Gomulicki: Pokłosie. Limanowski: Historja ruchu rewolucyjnego w Polsce w 1846 r.	Miciński: Xiądz Faust. — Reymont: Rok 1794. — Kaden: Proch. — Przybyszewski: Dzieci nędzy. — Sieroszewski: Zacisze. — Tetmajer: Koniec epopei. — Strug: Portret. — Wielopolska: Kryjaki. — Daniłowski: Marja Magdalena. — Rostworowski: Judasz z Kariothu. — Nowaczyński: Nowe Ateny. — Rittner: Człowiek z budki suflera. — Boy-Żeleński: Słówka. — Iłłakowiczówna: Ikarowe loty. — L. Eminowicz: Pathétique. — Leśmian: Przekład E. A. Poe. Porębowicz: Zapomniane harmonje. — Z. L. Zaleski: Dzieło i twórca. — Irzykowski: Czyn i słowo; Prolegomena do charakterologji. — Brzozowski: Pamiętnik. — M. Siedlecki: Jawa. — Dawid: O intuicji. Teatr Polski Szyfmana w Warszawie. Radlińska: Praca oświatowa.	Chersterton: Magic. — Gorkij: Dzieciństwo. — Kellermann: Der Tunnel. — London: John Barleycorn. — Maeterlinck: Marie Magdeleine. — Larbaud: A. O. Barnabooth. — Pannwitz: Dionisysche Tragödien. — Ramuz: Samuel Belet. — Th. Mann: Der Tod in Venedig. — Svensson: Nonni. — Proust: A la recherche du temps perdu (I red.). — Tagore: Gitanjali. Achmatowa, Fournier-Alain, Hasenclever, Mauriac, A. N. Tołstoj, Salmon. Teatr Le vieux Colombier w Paryżu. Scheler: Formalismus in der Ethik und materiale Wertethik. — Husserl: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. — Papini: Pragmatismo. — Unamuno: Del sentimento tragico de la vida. — Suarès: Trois hommes. — Masaryk: Russland und Europa.

1914	Sienkiewicz: Legjony.	Staff: Łabędź i Lira. — Strug: Pieniądz. — Perzyński: Dzieje Józefa. — Żuławski: Laus Feminae. — Miller: Erynie. — Lemański: Satyra polska. Feldman: Dzieje polskiej myśli politycznej w okresie porozbiorowym. — Abramowski: Źródła podświadomości i jej przejawy. — Krzywicki: Ustroje społeczno-gospodarcze w okresie dzikości i barbarzyństwa. — Dobrowolski: Wyprawy polarne. — Szober: Gramatyka języka polskiego. — Myślicki: Dzieła Spinozy. „Poradnik dla Samouków" (nowa serja).	Conrad: Chance. Claudel: Deux poèmes d'été. — Curel: La danse devant le miroir. — Deledda: Canne al Vento. — George: Der Stern des Bundes. — Gide: Les caves du Vatican. — H. Mann: Untertan. — Kaiser: Die Bürger von Calais. — Shaw: Pygmalion. — May Sinclair: The Three Sisters. — Tynan: Irish Poems. — Unamuno: Niebla. — Undset: Wiosna. Teatr kameralny Tairowa w Moskwie. Maritain: La philosophie bergsonienne. — Russell: Our Knowledge of the External World. — Spranger: Lebensformen.
1915		Kaden: Piłsudczycy. — Przybyszewski: Polska i święta wojna. — Żeromski: Sen o szpadzie. — Słoński: Ta, co nie zginęła. — A. Górski: O zmartwychwstanie (Chłop). — Weyssenhoff: Puszcza. — Nałkowska: Moje zwierzęta. — Grubiński: Kochankowie. „Myśl Polska" (do 1918). Zdziechowski: Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa. — Rowiński: Metryka polska.	Conrad: Whithin the Tides; Victory. Aldington: Images Old and New. — Dreiser: The Genius. — Evans: My People. — Meyrink: Golem. — Nichols: Invocations. — Wassermann: Das Gänsemännchen. — Wedekind: Bismarck. Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. — Borgese: Studi di letterature moderne. — Wahle: Die Tragikomödie der Wahrheit. — Gardner: Poland, a Story in National Idealism.

1916	Gomulicki: Sylwety i minjatury literackie. Ochorowicz: Psychologja i Medycyna.	Kasprowicz: Księga ubogich. — Żeromski: Walka z szatanem. — Witkiewicz: Ostatnie słowa. — Staff: Siew doli. — Ligocki: Sambra i Moza. — Mirandola: Tempore belli. — Sieroszewski: Beniowski. — Brodowski: Respha. — Winawer: Roztwór prof. Pytla. — Morawski: Przekład Sofoklesa. „Pro Arte“ (do 1919). Porębowicz: Nowe piękno wieków średnich. — Sinko: Antyk Wyspiańskiego. — Mann: „Poganka“ Żmichowskiej. — Tur: Nauka i uczony.	Brod: Tycho Braches Weg zu Gott. — Barbusse: Le Feu. — Kafka: Die Verwandlung. — Dreiser: A Hoosier Holiday. — Psichari: Voyage du Centurion. — Ernst: Saat auf Hoffnung. Däubler, Cocteau, Joyce, Theer, Unruh, Kaye-Smith, O. Sitwell, Walpole, Sillanpää. Bahr: Expressionismus. — Bremond: Histoire littéraire du sentiment réligieux en France. — Scheler: Krieg und Aufbau. — Einstein: Podstawy ogólnej teorji względności. — Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalise. — Gentile: Sommario di pedagogia come scienza filosofica. — Cornelius: Transzedentale Systematik. — Steiner: Von Menschenrätsel. — Wilamowitz-Moellendorff: Die Ilias und Homer. — Gundolf: Goethe. — R. West: H. James.

1917		Przybyszewski: Szlakiem duszy polskiej; Krzyk. — Rostworowski: K. C. Kaligula. — Tetmajer: Judasz. — A. Górski: Śluby (Próba grobu). — Szaniawski: Murzyn. — Nowaczyński: Pułaski w Ameryce. — Krzewski: Kapral Szczapa. — Wasylewski: U księżnej pani. — M. Siedlecki: Opowieści malajskie. — B. Chrzanowski: Z wybrzeża i o wybrzeżu. „Zdrój" (do 1920). Korbut: Literatura polska. — Ign. Chrzanowski: O komedjach Al. Fredry. — Wóycicki: Wyspiański i Szujski. — Sobeski: Filozofja sztuki. — Dyboski: Rytmika wysiłku i znużenia w twórczości Szekspira. — Szarota: Współczesna poezja francuska. — Pigoń: Do podstaw wychowania narodowego. — Chołoniewski: Duch dziejów Polski.	Conrad: The Shadow Line. Asz: Motke złodziej. — Claudel: L'annonce faite à Marie. — Duhamel: Vie des martyrs. — Feuchtwanger: Jud Süss. — Garland: A Son of the Middle Border. — U. Sinclair: The Coal. — Swinnerton: Nocturne. — Ramuz: La Guérison des Maladies. — Unamuno: Abel Sánchez. — Villaespesa: Sonetos espirituales. — Valéry: La jeune Parque. Jesienin, Johst. Habima, teatr żydowski Wachtangowa w Moskwie. France: Le génie latin. — Gentile: Sistema di logica come teoria del conoscere. — Saintsbury: A History of the French Novel. — Volkelt: Aesthetik des Tragischen. — Driesch: Wirklichkeitslehre. — Dewey: Creative Intelligence. — Pannwitz: Die Krisis der europäischen Kultur. — Massis: Le Sacrifice 1914—1916.

1918	Biegański: Etyka ogólna. — Radliński: Mężczyzna i kobieta.	Berent: Żywe kamienie. — Żeromski: Wisła; Początek świata pracy; Projekt Akademji Literatury Polskiej. — Strug: Chimera. — A. Górski: Ku czemu Polska szła. — Staff: Tęcza łez i krwi. — Mirandola: Tropy. — L. Eminowicz: Warjacje. — Przybyszewski: Ekspresjonizm, Słowacki i Genezis z ducha. — Hertzówna: Wielki król. — Miller: Achilles na marach. — Mączka: Starym szlakiem. — Tuwim: Czyhanie na Boga. — Słonimski: Sonety. — Grabiński: Na wzgórzu róż. — Kasprowicz: Przekład Eurypidesa. — Witwicki: Dalsze przekłady Platona. „Maski". — „Pod Pikadorem", kawiarnia poetów w Warszawie. — „Szczutek" (do 1921). — „Nauka Polska" St. Michalskiego. Borowy: Łazienki a „Noc Listopadowa" Wyspiańskiego. — K. Wojciechowski: Rozwój powieści w Polsce. — T. Grabowski: Krytyka literacka w Polsce. — Radziszewski: Polska idea ekonomiczna. — Askenazy: Napoleon a Polska.	Błok: Dwunastu. — Duun: Juwikindry. — Giraudoux: Simon le Pathétique. — France: Le petit Pierre. — Gorkij: Między ludźmi. — Hauptmann: Der Ketzer von Soana. — Jaloux: Fumée dans la campagne. — Kaiser: Gaz. — Larbaud: Enfantines. — Molo: Roman meines Volkes. — Duhamel: Civilisation. — West: Return of the Soldier. Gryparis, Majakowskij, Petzold, Ponten, Stucken. Spengler: Der Untergang des Abendlandes. — Bainville: Histoire de trois générations 1815—1918. — Bertram: Nietzsche. — Mehring: Karl Marx. — Gentile: Teoria generale dello spirito come atto puro. — Bucharin: Walka klasowa i rewolucja.

1919		Żeromski: Wszystko i nic; Organizacja inteligencji zawodowej; O Adamie Żeromskim. — Kaden: Łuk. — Reymont: Za frontem. — Choynowski: Kuźnia. — Makuszyński: Piosenki żołnierskie. — Lemański: W kraju słońca. — Staff: Wino miłości; Oczy otchłani; Pieśń o skowronku; Sady; Ścieżki polne. — Zegadłowicz: Imagines. — Perzyński: Uczniaki; Polityka. — Fijałkowski: Pan Poseł. — Ostrowska: Pierścień życia. — L. Eminowicz: Ekspresjonista na odcinku Bema. — Rzymowski: Polskie-arcypolskie. — Iwaszkiewicz: Oktostychy. — Słonimski: Czarna wiosna. — Wierzyński: Wiosna i wino. — Grabiński: Demon ruchu. — Wasylewski: Na dworze króla Stasia. — Ejsmond: Przekład łacińskich poezyj Kochanowskiego. Kleiner: J. Słowacki. — Kot: A. Frycz Modrzewski. — Włodek: B. Prus. — Z. Wasilewski: Na wschodnim posterunku. — Tatarkiewicz: O bezwzględności dobra; Rządy artystyczne Stanisława Augusta. — S. I. Witkiewicz: Nowe formy w malarstwie. Teatr „Reduta" Osterwy i M. Limanowskiego.	Conrad: The Arrow of Gold; Tales of the Sea. Proust: A la recherche du temps perdu. — Blasco Ibanez: Czterej jeźdźcy Apokalipsy. — Cendrars: Poèmes élastiques. — Dorgelès: Les Croix de Bois. — Dymow: Bronx-Express. — Hamsun: Błogosławieństwo ziemi. — Hasenclever: Der politische Dichter. — Jensen: Gość Norny. — Jörgensen: Lew Flandrji; Mit livs legende. — Flake: Die Stadt des Hirns. — Kafka: Ein Landarzt. — Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. — Marinetti: Democrazie futurista. — Papini: Esperienza futurista. — Keyserling: Reisetagebuch eines Philosophen. — Poizat: Sainte Cécile. — Rolland: Colas Breugnon. — O'Neill: Chris Christophoros. — Sassoon: War Poems. — Schwitters: Anna Blum. — Toller: Die Wandlung. — Wassermann: Christian Wahnschaffe. — Sillanpää: Pobożne ręce. Curtius: Literarische Wegbereiter des neuen Frankreich. — Baldenspenger: La littérature. — Förster: Weltpolitik und Weltgewissen. — Bergson: L'énergie spirituelle. — Adler: Praxis und Theorie der Individualpsychologie. — Gandhi: Young India.

1920		Żeromski: Inter arma; Ponad śnieg. — Kasprowicz: Marchołt. — Leśmian: Łąka. — Strug: Odznaka za wierną służbę. — Rodziewiczówna: Lato leśnych ludzi. — Bartkiewicz: Historja jednego podwórza. — J. Bandrowski: Krwawa chmura. — Rostworowski: Miłosierdzie. — Staff: Południca. — Katerwa: Przechodzień. — Zegadłowicz: Ballady. — Wittlin: Hymny. — Lechoń: Karmazynowy poemat. — Słonimski: Parada. — Tuwim: Sokrates tańczący. — Nałkowska: Hrabia Emil. — Grabiński: Szalony pątnik. — S. I. Witkiewicz: Tumor Mózgowicz. — Jasieński: But w butonierce. „Skamander" (do 1928). — „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki" (do 1921). — „Gga" Sterna i Wata. Boy-Żeleński: Mózg i Płeć; Flirt z Melpomeną. — Łoś: Wiersze polskie. — Zieliński: Współzawodnicy chrześcijaństwa. Związek Zawodowy Literatów Polskich w Warszawie.	Conrad: The Rescue. Galsworthy: In Chancery (The Forsyte Saga). — Undset: Krystyna córka Lawransa. — Billy: Barabour ou l'Harmonie universelle. — Balmont: Siedem poematów. — Durtain: Le retour des hommes. — Gunnarsson: Siedem dni ciemności. — Duhamel: Confesion de minuit. — Colette: Chéri. — S. Lewis: Main Street. — Döblin: Wallenstein. — Crommelynck: Le Cocu magnifique. — Picabia: Unique Eunuque. — U. Sinclair: Jimmie Higgins. — Thiess: Angelika ten Swaart. — Wharton: The Age of Innocence. — Woolf: Night and Day. Langer, Mauriac, Montherlant, Werfel, Valéry. Teatr Meyerholda w Moskwie. Croce: Teoria e storia della storografia. — Thibaudet: Trente ans de vie française. — Wells: Outline of History. — Mereżkowski: Piłsudski.

1921		Staff: Szumiąca muszla. — Żeromski: Biała rękawiczka. — Perzyński: Cudowne dziecko. — A. G. Siedlecki: Cud Wisły; Reymont. — Gruszecka: Nad jeziorem. — Winawer: Księga Hioba. — Jędrkiewicz: Świątki i centaury. — Małaczewski: Koń na wzgórzu. — Przysiecki: Śpiew w ciemnościach. — Iwaszkiewicz: Legendy i Demeter. — Tuwim: Przekłady Balmonta i Briusowa. — Miriam: U poetów. — Rzymowski: Przekłady Papiniego. „Przegląd Warszawski“ (do 1925). — „Ponowa“ (do 1922). — „Nuż w bżuhu“ Jasieńskiego i Sterna. Matuszewski: Studja o Żeromskim i Wyspiańskim. — Borowy: O wpływach i zależnościach w literaturze; Ze studjów nad Fredrą. — J. Ujejski: A. Malczewski — Bystroń: Artyzm pieśni ludowej. — J. M. Rozwadowski: O zjawiskach rozwoju języka. — Z. Wasilewski: O życiu i katastrofach cywilizacji narodowej. — Znaniecki: Upadek cywilizacji zachodniej. — Chwistek: Wielość rzeczywistości. — Handelsman: Historyka. — St. Zakrzewski: Mieszko I. — T. Zieliński: Religje świata antycznego. Piwiński, Zawodziński.	Conrad: Notes on Life and Letters. Asz: Potop. — D'Annunzio: Notturno. — Dos Passos: Three Soldiers. — Drinkwater: Cromwell. — Erenburg: Juljo Jurenito. — Ferber: The Girls. — Galsworthy: To Let. — Jensen: Krzysztof Kolumb. — Larbaud: Fermina Marquez. — Martin du Gard: Les Thibault. — Pirandello: Sei personaggi in cerca d' autore. — Papini: Storia di Christo. — Maeterlinck: Le Bourgmestre de Thilmonde. — Jesienin: Pugaczow. — Rebreanu: Ion. — E. Sitwell: Wheels (1916—1921). — Talvio: Żórawie. — Wassermann: Mein Weg als Deutscher und Jude. Borgese, Cherau, Chwyljowyj, Donn Byrne, Dyk, Kaye-Smith, D. H. Lawrence, Morand, Sternheim. Meyer-Benfey: Ziele und Wege der Literaturwissenschaft. — Craig: The Theatre Advancing. — Müller-Freienfels: Psychologie der Individualität. — Russell: Analysis of Mind. — Planck: Einführung in die theoretische Physik. — Lenin: Sobranje soczinienij.

1922		Żeromski: Wiatr od morza. — Strug: Mogiła nieznanego żołnierza. — Rittner: Drzwi zamknięte. — Ostrowska: Książka jutra. — Kossak-Szczucka: Pożoga. — Staff: Żywiąc się w locie. — Małaczewski: Pod lazurową strzechą. — Zegadłowicz: Powsinogi beskidzkie. — Pawlikowska: Niebieskie migdały. — Rostworowski: Straszne dzieci. — S. I. Witkiewicz: Mątwa; Kurka wodna; Szkice estetyczne. — Zieliński: Irezjona; Historja kultury antycznej. — Dyboski: Siedem lat w Rosji i na Syberji. — Pisma Conrada w przekładzie polskim. — Wyrzykowski: przekład E. A.Poe. — Magdalena Samozwaniec: Na ustach grzechu. „Zwrotnica“ (do 1927). — „Czartak“. — „Droga“. — Przegląd Współczesny“. — „Myśl Narodowa“ Z. Wasilewskiego. Brückner: Historja literatury rosyjskiej. — Z. Wasilewski: J. Kasprowicz. — Ptaśnik: Kultura włoska wieków średnich w Polsce. P. E. N. Club warszawski.	Joyce: Ulysses. — Beauduin: L'homme cosmogonique. — Eliot: The Waste Land. — Garnett: Lady into Fox. — M. Lafargue: La belle journée. — Lacretelle: Silbermann. — S. Lewis: Babbitt. — Margueritte: La garçonne. — Mansfield: The Garden Party. — Mauriac: Le baiser au lépreux. — Morand: Ouvert la nuit. — Prezzolini: Amici. — Rolland: L'âme enchantée. — Pirandello: Enrico IV. Lalou: Histoire de la littérature française contemporaine. — J. M. Murry: The Problem of Style. — Thibaudet: Flaubert. — Machal: Slovanské literatury. — Kretschmer: Körperbau und Charakter. — Günther: Rassenkunde des deutschen Volkes. — Belloc: The Jews.

1923	Chlebowski: Literatura polska 1795 — 1905.	Żeromski: Snobizm i postęp; Pomyłki; Turoń; Międzymorze. — Kaden: Generał Barcz. — Nałkowska: Romans Teresy Hennert. — Strug: Kronika Świeciechowska. — Dąbrowski: Matki. — Rittner: Most. — Żyznowski: Kamienie ugorne. — Goetel: Kar-Chat; Przez płonący Wschód. — Makuszyński: Moje listy. — Wasylewski: Ducissa Cunegundis. — Korczak: Król Maciuś pierwszy. — Ossendowski: Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów. — Słonimski: Godzina poezji; Droga na Wschód. — Szaniawski: Ptak. — S. I. Witkiewicz: Teatr (czystej formy). Z. Łempicki: Renesans, Oświecenie, Romantyzm. — Morawski: Rzym i narody. — Kucharzewski: Od białego caratu do czerwonego. — Baczyński: Sztuka walcząca. — W. Lednicki: A. de Vigny. — Zieliński: Literatura starożytnej Grecji. — Z. Wasilewski: S. Goszczyński. — Grabiec-Dąbrowski: Ostatni szlachcic. — Zdziechowski: Europa, Rosja, Azja. — Mackiewicz: Kropki nad i.	Conrad: The Rover. Däubler: Der heilige Berg Athos. — Biełyj: Wiersze o Rosji. — Fabre: Rabevel. — Gorkij: Moje uniwersytety. — Curel: Terre inhumaine. — Haszek: Dobry wojak Szwejk. — Maugham: Our Betters. — Nadaszi: Adam Szangala. — Pierrefeu: Plutarque a menti. — Rebreanu: Las wisielców. — Radiguet: Le diable au corps. — Romains: Knock ou le Triomphe de médecine. — Rilke: Duineser elegien. — Maurois: Ariel ou La vie de Shelley. Croce: Poesia e non Poesia. — Spirito: Il nuovo idealismo italiano. — Prezzolini: La cultura italiana. — Massis: Jugements. — Thibaudet: Valéry. — Müller-Freienfels: Psychologie der Kunst. — Holzapfel: Panideal. — Coudenhove-Kalergis: Paneuropa. — Cornelius: Vom Wert des Lebens. — Schück: Histoire de la littérature suédoise. — Trubeckoj: Europa und die Menschheit.

1924		Żeromski: Uciekła mi przepióreczka; Przedwiośnie. — Kaden: Przymierze serc. — Strug: Pokolenie Marka Świdy. — Grubiński: Lwy i święty Grojosnaw. — Kossak-Szczucka: Beatum scelus. — Ostrowski: Obok życia. — Lechoń: Srebrne i czarne. — Peiper: A; Żywe linje. — Zegadłowicz: Lampka oliwna. — Wittlin: Przekład Odyssei. — Staff: Lirycy francuscy. — Przychocki: Przekłady Plauta. — Podhorski-Okołów: Białoruś. Piłsudski: Rok 1920. „Wiadomości Literackie". Baczyński: Syty Paraklet i Głodny Prometeusz. — Irzykowski: Dziewiąta Muza. — Boy-Żeleński: Molier. — Piniński: Shakespeare. — Kołaczkowski: Twórczość J. Kasprowicza. — Kot: Historja wychowania. — Askenazy: Uwagi. — Dyboski: Anglja po wojnie; Modern Polish Literature. Reymont laureatem nagrody Nobla.	Th. Mann: Zauberberg. — Galsworthy: A Modern Comedy. — Babel: Konarmja. — Hauptmann: Die Insel Der Grossen Mutter. — Breton: Manifeste du surréalisme. — Istrati: Kyra Kyralina. — Lenormand: A l'ombre du mal. — Duhamel: Deux hommes. — Cocteau: Thomas l'Imposteur. — Kafka: Der Prozess. — Raynal: Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe. — Rausch: Ephebische Trilogie. — Shaw: Saint Joan. — Montherlant: Les Onze devant la Portée. — Werfel: Verdi. Berdiajew: Nowe średniowiecze. — Drieu la Rochelle: Plainte contre inconnu. — Driesch: Grundprobleme der Psychologie. — Cazamian i Legouis: Histoire de la littérature anglaise. — Crémieux: XX siècle.—Thibaudet: Intérieurs.— Larbaud: Ce vice impuni: Lecture. — Eliot: Homage to J. Dryden.

1925	Święłochowski: Historja chłopów polskich. J. G. Pawlikowski: Wydanie „Króla-Ducha“ Słowackiego.	Żeromski: Bicze z piasku; Puszcza Jodłowa. — Kaden: Miasto mojej matki. — Nałkowska: Dom nad łąkami. — Dąbrowska: Ludzie stamtąd. — Goetel: Ludzkość. — Iwaszkiewicz: Księżyc wschodzi. — Wiktor: Burek. — Perzyński: Raz w życiu. — Jaworski: Wesele hrabiego Orgaza. — Godziemba-Wysocki: Zabawy mędrców. — Szaniawski: Żeglarz. — Zegadłowicz: Alcesta. — Broniewski: Wiatraki. — Peiper: Nowe usta. — Przyboś: Śruby. — Kurek: Upały. — Przybyszewski: Moi współcześni. — Weyssenhoff: Mój pamiętnik literacki. — Morstin: W kraju Łatynów. — Wierzyński: Pamiętnik miłości. — A. L. Czerny: Antologja nowej liryki francuskiej. Piłsudski: Moje pierwsze boje. Zieliński: Z życia idej; Religja hellenizmu. — Witkowski: Historjografja grecka. — Przychocki: Plautus. — Ptaśnik: Kultura wieków średnich. — St. Zakrzewski: Bolesław Chrobry Wielki. — Rubczyński: Filozofja życia duchowego.	Conrad: Tales of Hearsay. Sh. Andersen: Dark Laughter. — Bernanos: Sous le soleil de satan. — Cendrars: L'or. — Dos Passos: Manhattan Transfer. — Dreiser: An American Tragedy. — Dyk: Palec Habakuka. — Kalinnikow: Relikwje. — Majakowskij: 150 miljonów. — Mauriac: Désert de l'amour. — Ostenso: Wild Geese. — Ramuz: Le grande peur dans la montagne. — Rivière: A la trace de Dieu. — Undset: Olav Audunsson. — Wassermann: Laudin und die Seine. — Wells: Ojciec Krystyny Alberty. Tomaszewskij: Tieorja litieratury. — Szkłowskij: Tieorja prozy. — St. Zweig: Der Kampf mit dem Dämon. — Maurras: Poésie et barbarie. — Maritain: Réflexions sur l'intelligence. — Pierre-Quint: M. Proust. — Hitler: Mein Kampf. — Maver: Saggi critici su J. Słowacki.

1926		Kasprowicz: Mój świat. — Tuwim: Słowa we krwi. — Pawlikowska: Pocałunki. — Iłłakowiczówna: Połów. — M. Braun: Rzemiosła. — Przyboś: Oburącz. — Goetel: Z dnia na dzień. — Sieroszewski: Miłość Samuraja. — Kuncewiczowa: Przymierze z dzieckiem. — Kossak-Szczucka: Kłopoty Kacperka. — Iwaszkiewicz: Pejzaże sentymentalne. — Nowaczyński: Komendant Paryża. — Grubiński: Niewinna grzesznica. — Jędrkiewicz: Maska tragiczna. — Jasieński: Słowo o Jakóbie Szeli. — Miller: Żaraza w Grenadzie. — Zegadłowicz: „Faust“ Goethego. „Gazeta Literacka“ (do 1927). — „Cyrulik Warszawski“. Tarnawski: Historja literatury angielskiej. — W. Lednicki: Al. Puszkin. — Kallenbach: Towianizm na tle historycznem. — Tatarkiewicz: O Łazienkach Stanisława Augusta. — Jan Dąbrowski: Dzieje Polski średniowiecznej.	Andersen-Nexö: Digte. — Baring: Dafne Adeane. — Biełyj: Moskwa. — Gide: Les Faux Monnayeurs. — Delteil: Les poilus. — D. Fisher: Her Son's Wife. — Gładkow: Cement. — Montagu: Rough Justice. — Salmon: Créances. — Sarment: Les plus beaux yeux du monde. — Szabó: Morze i cmentarz. — Neumann: Der Teufel. — Jammes: Ma France poétique. — Kafka: Das Schloss. — Montherlant: Les Bestiaires. — Wells: The World of William Clissold. — St. Zweig: Verwirrung der Gefühle. Rzymska Accademia Reale d' Italia. — Berlińska Akademie der Dichtkunst. Cysarz: Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. — Bremond: La poésie pure. — Jorga: Essai de synthèse de l'histoire de l'humanité. — Lasserre: Chapelles ardentes. — Fernandez: Messages. — Döblin: Reise in Polen. — Gardner: The Patriotic Novelist of Poland H. Sienkiewicz. „Rivista di letterature slave“.

1927	Baudonin de Courtenay: Mój stosunek do Kościoła.	Staff: Ucho igielne. — Iłłakowiczówna: Opowieść o moskiewskiem męczeństwie; Płaczący ptak. — Wierzyński: Laur Olimpijski. — Zegadłłowicz: Dziewanny. — Słonimski: Wieża Babel. — Kaden: Europa zbiera siano. — Parandowski: Dwie wiosny. — Wołoszynowski: O Twardowskim. — S. I. Witkiewicz: Pożegnanie jesieni. — Nałkowska: Choucas. — Perzyński: Znamię. — Kossowski: Zielona kadra. Sprowadzenie zwłok Słowackiego na Wawel. Dębicki: Portrety. — Baczyński: Losy romansu. — Gruszecka: O powieści. — Brückner: Słownik etymologiczny języka polskiego. — Zieliński: Hellenizm a judaizm. — Tarnawski: Z Anglji współczesnej. — Wędkiewicz: Dyktator. — Brahmer: Petrarkizm w poezji polskiej XVI w. — Twardowski: Rozprawy i artykuły filozoficzne. — Balicki i Maykowski: Nowe czytanki polskie.	Bourdet: Vient de paraître. — Curel: Orage mystique. — De la Roche: Jalna. — Duhamel: Journal de Salavin. — Hesse: Der Steppenwolf. — Kassner: Die Mythen der Seele. — Johst: Thomas Paine. — Kessel: Les coeurs pures. — Mauriac: Thérèse Desqueyroux. — Périer: Le Promeneur. — Roth: Die Flucht ohne Ende. — Green: Adrienne Mesurat. — Leonow: Borsuki. — A. Zweig: Der Streit um den Sergeanten Grischa. Benda: La trahison des clercs. — Maritain: La primauté du spirituel. — Massis: Réflexions sur l'art du roman. — F. M. Forster: Aspects of the Novel. — Russell: Analysis of Matter.

1928		Nałkowska: Niedobra miłość. — Kossak-Szczucka: Złota wolność. — Perzyński: Dwoje ludzi. — Wiktor: Tęcza nad sercem. — Ulanowski: Doktór Filut. — Wołoszynowski: Słowacki. — Niezabitowski: Ostatni na ziemi. — Goetel: Wyspa na chmurnej Północy. — Iłłakowiczówna: Zwierciadło nocy; Z głębi serca. — Pawlikowska: Cisza leśna. — Ostrowska: Tartak słoneczny. — Kruszewska: Sen. — Słonimski: Oko w oko; Murzyn warszawski. — Wierzyński pierwszym laureatem IX Olimpiady. „Świat książki" (do 1929). — Fundusz Kultury Narodowej. T. Grabowski: Wstęp do nauki literatury. — Pomirowski: Doktryna a twórczość. — Zieliński: Sofokles. — Pini: Krasiński. — Dyboski: Shakespeare. — A. Tretiak: Literatura angielska w okresie romantyzmu. — Janik: Dzieje Polaków na Syberji. — Handelsman: Historyka. — Maliszewski: Bibljografja pamiętników polskich. — J. Smoleński: Morze i Pomorze. — Studnicki: Z przeżyć i walk. — A. Gawroński: Szkice językoznawcze.	Aldanow: Współcześni. — Asz: Matka. — Hamsun: Włóczęgi. — Constantin-Weyer: Un homme se penche sur son passé. — Frank: Politische Novelle; Perlenkomödie. — George: Das neue Reich. — Glaeser: Jahrgang 1902. — Green: Léviathan. — Huxley: Point counter point. — Mauriac: Le démon de la conaissance; Destins; Le roman. — Pagnol: Topaze. — Passeur: Suzanne. — Rosny: La Fille des Rocs. — Renn: Krieg. — Sherriff: Journey's End. — Wassermann: Der Fall Maurizius. Žirmunskij: Woprosy tieorji litieratury. — Gundolf: Shakespeare. — St. Zweig: Drei Dichter ihres Lebens. — Maurois: Aspects de la biographie. — Fernandez: De la personnalité. — Volkelt: Das Problem der Individualität. — Pannwitz: Kulturpädagogische Einführung in mein Werk. — Keyserling: Das Spektrum Europas. — Carnap: Der logische Aufbau der Welt.

1929	Limanowski: Rozwój polskiej myśli socjalistycznej.	Kaden: Czarne skrzydła. — Perzyński: Mechanizm życia. — Morstin: Kłos Panny. — Żurakowska: Pożegnanie domu. — Brodowski: Wspomnienia. — Tuwim: Rzecz czarnoleska. — Peiper: Raz. — Konopka: Słowa w ciemności. — Jastrun: Spotkanie w czasie. — Pawlikowska: Paryż. — Rostworowski: Niespodzianka. — Szaniawski: Adwokat i róże. — Makuszyński: Listy zebrane. — Rzymowski: Sygnały historji. — Boy-Żeleński: Ludzie żywi. — Wolska: Dzbanek malin. — Wł. L. Jaworski: Notatki. Wielka literatura powszechna pod red. St. Lama. Irzykowski: Walka o treść. — Borowy: G. K. Chesterton. — Lorentowicz: Dwadzieścia lat teatru. — Dyboski: O Anglji i Anglikach. — L. Wasilewski: Sprawy narodowościowe. — Ostrowski: Ziemia świętego krzyża. — Moszyński: Kultura ludowa Słowian. Kleiner: Die Polnische Literatur. „Pamiętnik Warszawski“ (do 1931).	Aldington: Death of a Hero. — Biełyj: Pamiętniki. — Döblin: Berlin Alexanderplatz. — Dwinger: Die Armee hinter Staheldraht. — Fontana: Gefangene der Erde. — Handel-Mazzetti: Frau Marie. — Hauser: Donner überm Meer. — Hemingway: A Farewell to Arms. — S. Lewis: Sam Dodsworth. — Remarque: Im Westen nichts neues. — Segalen: L'équipée. — Jean Prévost: Dix-huit ans. — Szołochow: Cichy Don. — D. H. Lawrence: Kochanek Lady Chatterley. — S. Sitwell: Two Poems, Ten Songs. — Wolf: Cyankali. — Werfel: Barbara. Eichenbaum: Litieratura. — Tynianow: Archaisty i nowatory. — Maurras: Débat sur le romantisme. — Fernandez: La vie de Molière. — Spann: Hauptpunkte der universalistischen Staatsauffassung. — Maver: Alle fonti del romanticismo polacco.

1930		Bartkiewicz: Trzy opowieści. — Iwaszkiewicz: Zmowa mężczyzn. — S. I. Witkiewicz: Nienasycenie. — Parandowski: Król życia. — St. Balicki: Dziewiąta fala. — J. Wojciechowski: Życiorys własny robotnika. — Iłłakowiczówna: Popiół i perły. — Czuchnowski: Poranek goryczy. — J. Braun: Ziemia i niebo. — Przyboś: Z ponad. — Peiper: Tędy. — Borowy: Od Kochanowskiego do Staffa. — Nałkowska: Dom Kobiet. — Nowaczyński: Pamflety. — Horzyca: Dzieje Konrada. Adamczewski: Serce nienasycone. — Zieliński: Świat antyczny. — Tatarkiewicz: Historja filozofji. — Brückner: Dzieje kultury polskiej. — Windakiewicz: J. Kochanowski. — Bychowski: Słowacki i jego dusza. — Witkowski: Tragedja grecka. — A. Tretiak: Lord Byron. — Dyboski: Stany Zjednoczone Ameryki Północnej. — Wolert: Demokracja i kultura. — Caro: Solidaryzm. — Boy-Żeleński: Bronzownicy. Krzyżanowski: Polish Romantic Literature. — Pollak: Pagine di cultura e di letteratura polacca. Piłsudski: Pisma.	Aldington: Imagist Anthology. — M. Chadourne: Cécile de la Folie. — Colette: La retraite sentimentale. — Galsworthy: On Forsyte Change. — Johst: So gehen sie hin. — Mauriac: Ce qui était perdu. — Däubler: Der Fischzug. — Papini: Gog. — Sassoon: The Memoirs of an Infanty Officer. — A. Tolstoj: Piotr Pierwszy. — Hesse: Narziss und Goldmund. Van Tieghem: Les tendences nouvelles de l' histoire littéraire. — Thibaudet: Physiologie de la critique. — (Zbiorowo:) Criticism in America. — Babbit: Humanizm. — Kassner: Das physiognomische Weltbild. — Maver: Carattere patriotico e tendenze universali della letteratura polacca.

1931		Nałkowska: Ściany świata; Dzień jego powrotu. — Wołoszynowski: Rok 1863. — Zb. Grabowski: Ciszy lasu i twojej ciszy. — Nowakowski: Przylądek Dobrej Nadziei. — Wiktor: Zwarjowane miasto. — Flukowski: Pada deszcz. — Rybicki: Kostjum arlekina. — Przybyszewska: Sprawa Dantona. — Piechal: Elegje całopalne. — Boy-Żeleński: Znasz-li ten kraj?... — Stempowski: Pan Jowialski i jego spadkobiercy. „Kultura" (do 1932). — „Linja" (do 1933). J. Ujejski: Dzieje polskiego mesjanizmu. — Badecki: Polska komedja rybałtowska. — Sinko: Literatura grecka. — Kołaczkowski: R. Wagner. — Mackiewicz: Myśl w obcęgach. Ingarden: Das literarische Kunstwerk.	Dyk: Dziewiąta fala. — Faulkner: The Sanctuary. — Kosztolányi: Anna Edes. — Handel-Mazetti: Die Hochzeit von Quedlinburg. — Sillanpää: Zasnęli w młodości. — Werfel: Die Geschwister von Neapel. Kretschmer: Geniale Menschen. — J. M. Murry: Son of Woman (D. H. Lawrence). — Fernandez: A. Gide. — Russell: The Scientific Outlook.

1932		Dąbrowska: Noce i Dnie. — Strug: Żółty krzyż. — Nowakowski: Start Edmunda Sulimy. — Wiktor: Eros na podwórzu. — Morcinek: Wyrąbany chodnik. — Choromański: Zazdrość i medycyna. — Kruczkowski: Kordjan i cham. — Uniłowski: Wspólny pokój. — Rusinek: Burza nad brukiem. — Liebert: Kołysanka jodłowa. — Broniewski: Troska i pieśń. — Piechal: Garść popiołu. — Przyboś: Wgłąb las. — Czuchnowski: Reporter róż. — Iwaszkiewicz: Lato 1932. — Staff: Wysokie drzewa. — Pawlikowska: Surowy jedwab; Egipska pszenica. — Or-Ot: Pieśń o rynku i zaułkach. — Boyé: Przekłady Boccaccia i Cervantesa. — Tuwim i Lednicki: „Jeździec Miedziany“ Puszkina. „Zet“ J. Brauna. Borowy: Kamienne rękawiczki. — Lorentowicz: Literatura polska od r. 1863. — Kleiner: Zarys dziejów literatury polskiej. — Zdziechowski: Chateaubriand. — Kot: Ideologja polityczna i społeczna Braci Polskich zwanych Arjanami. — W. Lednicki: Droga do Rosji. — Kwiatkowski: Dysproporcje.	Céline: Podróż do kresu nocy. — K. Czapek: Hordubal. — Biełyj: Maski. — Feuchtwanger: Wojna żydowska. — Gładkow: Nowa ziemia. — Golding: Metropolia Street. — Huxley: Brave New World. — Kästner: Fabian. — Kaye-Smith: The Children' s Summer. — Romains: Les hommes de bonne volonté. — A. Zweig: Junge Frau von 1914. Kassner: Der Einzelne und der Kollektivmensch. — Rivière et Fernandez: Moralisme et Littérature.

1933		Kaden: Mateusz Bigda. — Wiktor: Wierzby nad Sekwaną. — Iwaszkiewicz: Panny z Wilka. — Gruszecka: Przygoda w nieznanym kraju. — Parandowski: Dysk Olimpijski: — Kuncewiczowa: Dwa księżyce. — Kossak-Szczucka: Pątniczym szlakiem. — Lutosławski: Jeden łatwy żywot. — Rudnicki: Żołnierze. — Gombrowicz: Pamiętnik z okresu dojrzewania. — Janta-Połczyński: W głąb Z. S. R. R. — Wierzyński: Granice świata; Gorżki urodzaj. — Tuwim: Biblja cygańska. — Pawlikowska: Śpiąca załoga. — J. Braun: Tancerz otchłani. — Szemplińska: Wiersze. — Zegadłowicz: Podsłuchy. — Peiper: Skoro go niema. — Szaniawski: Most. Polska Akademja Literatury. Chwistek: Zagadnienia kultury duchowej w Polsce. — Pomirowski: Walka o nowy realizm. — Irzykowski: Słoń wśród porcelany. — Ossowski: U podstaw estetyki. — Bystroń: Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. — Frostig: Psychjatrja. „Rocznik Literacki".	Colette: La chatte. — Th. Mann: Die Geschichten Jakobs. — Malraux: La condition humaine. — Olbracht: Nikola Szuhaj łupieżca. — Szołochow: Zorany ugór. Forst-Battaglia: Deutsche Prosa seit dem Weltkriege.

1934	Krytyczne wydanie utworów powieściowych Prusa „pod znakiem Polskiej Akademji Literatury“.	Berent: Nurt. — Iwaszkiewicz: Czerwone tarcze. — Schulz: Sklepy cynamonowe. — Kurek: Grypa szaleje w Naprawie. — J. Bandrowski: Pałac połamanych lalek. — Hulka-Laskowski: Mój Żyrardów. — Iłłakowiczówna: Ballady bohaterskie. — Sebyła: Koncert egotyczny. — Bąk: Brzemię niebieskie. — Brandstaetter: Królestwo Trzeciej Świątyni. — Słonimski: Rodzina. — Cwojdziński: Teorja Einsteina. Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej w Polsce. — „Nowa książka“. — „Marchołt“. — „Polski Słownik Biograficzny“. — „Światopogląd morski“. Borowy: Dziś i wczoraj. — Boy-Żeleński: Obrachunki fredrowskie. — Górka: „Ogniem i mieczem“ a rzeczywistość historyczna. — Z. Wasilewski: Norwid. — Płomieński: Szukanie współczesności. — Parandowski: Odwiedziny i spotkania. — Kleiner: Mickiewicz. — Pigoń: Pan Tadeusz. — Tatarkiewicz i in.: Historja Sztuki.	Braibant: Le roi dort. — Döblin: Babilonische Wanderung. — Hamsun: Men Livet Lever. — Th. Mann: Der junge Joseph. — O'Neill: John Loring. — Rolland: L'Annonciatrice. Einstein: Mein Weltbild.

Rzeczowy wskaźnik nazwisk.

Nie obejmuje pozycyj bibljograficznych i przygodnych.

Ważniejsze zauważone błędy druku.

Tom	str.	wiersz	zamiast:	ma być:
I	15	33	eksperym-	eksperymen-
	99	33	rola	rola poniekąd
	108	1	wysnutym pamiętnikiem	wysnutego pamiętnika
	229	15	autropomor-	antropomor-
	240	29	śmieć	śmierć
	267	29	prestidigitatora	prestigitatora
	322	32	1836"	1863"
	325	32	. „Chimerą",	, „Chimerę",
II	35	7	Skarbie	*Skarbie*
	„	39	występując	występuje
	45	24	kultuwi	kultowi
	60	3	arydziełkach	arcydziełkach
	152	20	slubów	ślubów
	163	20	ów w	w ów
	194	2	święta"!	święta!"
	213	27	zabijaj"!	zabijaj!"
	252	8	polu	polach
	270	19 i 20	talentu autora.	jego talentu.
	„	29	podstawa	postawa
	271	20	szlachetnej	szlacheckiej
	304	35	Bzozowskiego	Brzozowskiego
	344	4	objawiem	objawem
	359	26	Wyjątkowe znaczenie	Wyjątkowa doniosłość
	400	12	„Oredzie"	„Orędzie"
	411	17	248—248	245—248
	431	3	przeniesieno	przeniesiono
	440	6	przeriw	przeciw
III	19	2	łoszynowskiego	łoszynowskiego,
	41	31	Zawadziński	Zawodziński
	60	11	nemu	nem
	71	18	nistki	nostki
	93	26	fazy	fazą
	125	18	w *Doktorze*	W *Doktorze*
	211	21	przy-	wy-
	„	24	obnażeniem	obnażaniem
	215	23	*martwienia*	*zmartwienia*
	219	33	Wydaje	Zdaje
	272	5	o życiowej i arty-stycznej prawdzie	życiową i arty-styczną prawdą
	334	33	maeterlinchowską	maeterlinckowską
	358	4	nawiązującym	nawiązujących
	371	25	charaktorologicznie	charakterologicznie
	[illegible]	26	pierwotnie	pierwotną

Tom	str.	wiersz	zamiast:	ma być:
III	111	16	przestawia	przedstawia
	117	25	przejawia	ujawnia
	121	13	życiowe	życiowo
	139	26	Dedykcja	Dedykacja
	159	1	Szellburg	Szelburg
	165	7	przypomina się *Fachowiec*	wspomina się *Fachowca*
	534	23	„z psem".	„z psem".
	"	31	rozwiązać	rozwinąć
	676	12	szłuszna	słuszna
	689	34	Kling-	Klings-
	713	25 i 26	[wykreślić dwie pozycje z wierszy 23 i 24]	powtórzone